This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS LIBRARY
FL 3SLU W
5U3U
4

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

ARTEMIS
aus dem Palaste Colonna im Kgl. Museum zu Berlin.

PRAXITELES

UND

DIE NIOBEGRUPPE

NEBST

ERKLÄRUNG EINIGER VASENBILDER.

VON

DR. K. FRIEDERICHS.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1855.

0542
9

FA5030.4

1863, Aug. 28.
$1.19
Salisbury Fund.

SEINEM HOCHVEREHRTEN LEHRER

HERRN

PROFESSOR EDUARD GERHARD

ZU BERLIN

IN HERZLICHER LIEBE UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.

PRAXITELES.

Vielleicht ist es der richtige Weg, einer umfassenden Geschichte der griechischen Kunst, die uns noch immer fehlt, durch Monographien über die einzelnen Künstler vorzuarbeiten. Ich versuche hier, das Bild eines Künstlers zu entwerfen, über dessen Verdienste das Urtheil schwankender ist, als bei irgend einem Andern. Haben Winckelmann und Visconti den Praxiteles unter die Sterne erster Grösse gerechnet, so ist neuerdings sein Werth so sehr herabgedrückt, dass er im strengsten Sinn nicht einmal als Künstler mehr gelten darf. Diese letztere Ansicht ist um so bemerkenswerther, weil sie gestützt auf eine grössere Menge schriftstellerischer Zeugnisse den Schein der Urkundlichkeit vor jenen voraus hat. Ich sage den Schein, weil ich durch eine eingehende Betrachtung dieser Nachrichten und durch Hinzufügung einiger neuen den Beweis versuche, dass das Lob jener Männer ein in jeder Hinsicht begründetes ist, ja eher einer Steigerung als Schmälerung bedarf. Zugleich möchte meine Abhandlung für die griechischen Bildner eine ähnliche Behandlung versuchen, wie wir sie bereits besitzen für die griechischen Dichter. Die Berechtigung derselben wird Niemand bestreiten, aber auch die Möglichkeit ist nicht so ganz abzuweisen. Was sich aus Fragmenten, aus blossen Citaten machen lässt, wissen wir in Betreff der Dichter; für die Meister der bildenden Kunst haben wir zwar noch weniger Anhaltspunkte, da uns von den meisten ihrer Werke nur ihre einstmalige Existenz bekannt ist, doch aber ist es nur eine Forderung der Gerechtigkeit und, wie ich glaube, Wissenschaftlichkeit, auch dem bloss erwähnten Werk eine Berechtigung einzuräumen neben dem genauer beschriebenen und es zu benutzen zur Entwerfung eines Gesammtbildes. Es mag einer hohen

Genialität möglich sein, aus einem einzigen Torso den Charakter des Künstlers und seine Stellung in der Kunstgeschichte zu bestimmen, die Wissenschaft muss anders verfahren. Für sie kann und darf nicht ein einziges Werk hinreichen, um sofort einen Schluss für die ganze Thätigkeit eines Künstlers daraus zu ziehen, zumal da man auf diese Weise Gefahr läuft, eine durch den Begriff dieses einzelnen Werkes nothwendige Eigenthümlichkeit als eine allgemeine Eigenthümlichkeit des Künstlers aufzufassen. Diese Gefahr ist nicht immer vermieden. Man hat gar oft die Eigenschaft eines einzelnen Werkes sofort verallgemeinert, ohne zu fragen, ob denn die übrigen Werke desselben Künstlers ihrer Natur nach dieses Besondere zulassen, und dadurch ist es gekommen, dass man die Thätigkeit des vielseitigsten Künstlers in Grenzen eingeschlossen hat, die zu eng sind für die Mannigfaltigkeit seiner Stoffe. Die Gedankenwelt eines griechischen Bildners war gewiss eben so reich, wie die eines Dichters; in diese muss man vor Allem einzudringen versuchen, will man nicht Gefahr laufen ein einseitiges Urtheil auszusprechen. Doppelt nöthig ist das bei einem Künstler, von dem so viel Werke namhaft gemacht werden, wie von keinem andern, bei einem Künstler, der viel verwandte, aber auch diametral verschiedene Stoffe, einen Hercules und einen Eros behandelt, der Kolosse geschaffen hat so gut wie die zarteste Jugend. Suchen wir aber vor Allem den Ideenkreis des Künstlers zu bestimmen, so vermeiden wir eine weitere Einseitigkeit, nämlich die, dass wir, wie oft geschehen, die Geschichte der Plastik zu ausschliesslich auffassen als Geschichte der plastischen Formen als solcher. Man verfolgt, wie die Gestalt von Strenge und Gebundenheit übergeht zu Schwung und Freiheit, aber man übergeht oft die Frage, was denn die grössere oder geringere Weichheit, den strengeren oder fliessenderen Rhythmus der plastischen Gestalt bedingt, und doch ist dieselbe hier ebenso nothwendig aufzuwerfen, wie in der Literaturgeschichte die Frage nach dem Verhältniss der sprachlichen und metrischen Form eines Dichters zu seinem Geist. Schon der allgemeine Begriff der Kunst führt auf diese Untersuchung. Um aber den Gedankenkreis des

Künstlers zu bestimmen, dazu gehört mehr, als eine allgemeine Schilderung der Zeit, in welcher derselbe gelebt hat, besonders wenn dieselbe, wie dies meist der Fall ist, nur die allgemeinsten Verhältnisse berührt. Es wird ausserdem der Satz, dass der Künstler ein Sohn seiner Zeit ist, nicht in der Beschränkung verstanden, in der er allein richtig ist. Praxiteles hat in einer sittlich entarteten Zeit gelebt, man hängt daher die Flecken dieser auch seinen Werken an, ohne zu bedenken, dass ein wahrhaft grosser Künstler zwar in der geistigen Strömung seines Jahrhunderts steht wie jeder Andre, nicht aber ihr unterliegt. Vielmehr vermag er die Gedanken der Zeit rein und vollendet darzustellen ohne Schwäche und Mängel und dadurch erhebt er sich über dieselbe. Ich komme hierauf zurück. Eine weitere Frage von der höchsten Wichtigkeit ist die nach der Stammeseigenthümlichkeit des Künstlers. Ich kann hier natürlich dies Princip, die Kunst nach Stämmen zu scheiden, welches trotz der mehrfachen Andeutung der berühmtesten Gelehrten [1]) noch keinen Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat, nicht ausführlich besprechen, aber ich muss mich wenigstens mit ein paar Worten rechtfertigen, wenn ich bei den vielfachen Rückblicken, welche die Betrachtung eines einzelnen Künstlers erfordert, mich ganz ausschliesslich an die attische Kunst halte als eine Entwicklung für sich, die sich aufs Bestimmteste sondert von der übrigen Kunst. In Polyclet ist ein entschieden dorisches Element, sowohl in seinen Stoffen als in der Behandlung derselben. Seine abstract-formale Richtung entspricht ganz dem formalen Charakter der dorischen Philosophie. Myron aber ist eine so scharf ausgeprägte, eckige Natur, wie kein Künstler überhaupt. Er ist in seiner Art der erste, aber seine Art ist nicht die erste, ich möchte ihn

1) Hermann Stud. d. gr. Künstler p. 8: „Um ganze Künstlergruppen schlingt sich das Band einer gemeinsamen Oertlichkeit, deren eigenthümliches Gepräge noch von den Kennern späterer Jahrhunderte in eben so scharfen Merkmalen wahrgenommen ward, als es uns hinsichtlich der Malerschulen neuerer Zeit möglich ist.“ O. Jahn, Die hellen. Kunst p. 9. O. Müller, Wiener Jahrb. XXXVIII p. 274. Vgl. auch Kugler Handb. d. Kunstgesch. Zweite Aufl. p. 206.

den Holländer der antiken Kunst nennen. Wachsmuth [2]) und Müller [3]) haben mit Recht auf ein boeotisches Element in ihm hingewiesen und in der That wird das Bild seiner köstlichen Virtuosität, seiner in ihrer Einseitigkeit genialen Natur gänzlich verwischt, wenn man ihn nicht isolirt, sondern ohne Weiteres in den Verlauf der griechischen Kunstgeschichte aufnimmt. Die attische Kunst dagegen hat die ideale Richtung ihres Volks und sie bethätigt dieselbe schon durch ihre Stoffe, indem sie fast ausschliesslich Götter bildet, sie ist aber keineswegs in dieser idealen Richtung einseitig, sondern verbindet mit ihr die lebensvollste Realität. Diese Scheidung der Kunst nach Stämmen, ohne welche man nie consequente Entwicklungen in der Kunstgeschichte wird nachweisen können, scheint mir unumgänglich nothwendig, sobald man überhaupt eine verschiedene geistige Anlage der Stämme anerkennt, denn die Kunst ist nur eine Form des Geistes, wie Philosophie und Literatur.

Die Betrachtung der Zeit, in welcher der Künstler gelebt und des Stammes, dem er angehört hat, sind allgemeinere Gesichtspunkte für seine Beurtheilung, es bleiben die speciellen wichtigeren übrig. Dahin rechne ich das Eingehn in die Stoffe des Künstlers, die Scheidung der ihm eigenthümlichen von denen, die auch Andre behandelt, die äusserst lehrreiche und oft mit Sicherheit anzustellende Vergleichung der von ihm und Andern behandelten gleichen Stoffe; ferner die Betrachtung des Materials, dessen er sich bedient, vor Allem aber die Durchforschung der über ihn erhaltenen Nachrichten. Diese sind das Fundament und müssen es bleiben besonders heutigen Tages, wo die Subjectivität der Kunsterklärung so gross ist, dass wenig Kunstdenkmäler gefunden werden dürften, über welche nicht die verschiedensten Urtheile laut geworden; dann erst, wenn die Urtheile der Schriftsteller über den Künstler ausführlich und gründlich benutzt sind, gehe man an die Vergleichung der erhaltenen Werke. In dieser Beziehung vermag ich freilich nur wenig zu bieten, ich bitte

2) Hellen. Alterthumskunde II, 2, 339 f.
3) Handb. d. Archaeol. §. 122, 1.

es damit zu entschuldigen, dass non cuivis contingit adire Romam; ich kenne nur die Schätze von München und Berlin.

Damit möchten etwa die Hauptpunkte angedeutet sein, die bei der Betrachtung eines Künstlers berücksichtigt werden müssen; ich beginne mit den schriftstellerischen Nachrichten über Praxiteles. —

I.

Die Nachrichten über Praxiteles sind ziemlich reich, wenigstens reich genug, um die hauptsächlichsten Vorzüge seiner Kunst kennen zu lernen, aber sehr verschiedenartig, wie es auch bei andern Künstlern der Fall ist. Sie beziehn sich bald auf einzelne Werke, bald auf seine Kunst überhaupt, sie erwähnen ferner bald charakteristische Eigenschaften, bald seine künstlerische Vollkommenheit ohne nähere Bestimmung. Brunn[1]) mischt sie durch einander, er geht aus von einem einzelnen Werk und setzt ein allgemeines Urtheil dahin, wo er von einzelnen Werken des Praxiteles spricht. Schon der Ordnung wegen muss man trennen, noch mehr aber, wenn man gerecht verfahren will gegen den Künstler. Dann wird man die allgemeinen Urtheile sammeln, um zu erfahren, welchen Rang das Alterthum dem Künstler angewiesen, eine Erfahrung, die auch für die Kritik von Nutzen ist, insofern sie uns lehrt, mit wem man es zu thun hat. Findet es sich dann, das man einem der bewundertsten Künstler des Alterthums gegenüber steht, so soll die Kritik mit ihrem Tadel billigerweise sehr vorsichtig sein. Ich stelle zunächst die ganz allgemeinen Urtheile über Praxiteles zusammen, so viel ich habe finden können. Selbst Bemerkungen wie die des Scholiasten zum Lucian[2]), der vom Praxiteles sagt: *ἀγαλματοποιὸς ἄριστος, ὅστις κατεσκεύασε τὸ ἐν Κνίδῳ τῆς Ἀφροδίτης ἄγαλμα* sind zu erwähnen, weil derartige Lobsprüche nicht allen Künstlern ertheilt werden. Wohl ist mir ein solches Urtheil über Phidias bekannt, aber nicht über Scopas, den

1) Griech. Künstlergesch. p. 355—358.
2) Iupit. trag. v. 16. Jacobitz Vol. IV p. 174.

man als Zeitgenossen und vielfach verwandten Künstler dem Praxiteles zu vergleichen pflegt und der von Brunn in Widerspruch mit allen Zeugnissen weit über Praxiteles gestellt wird. Bei Properz [3]) heisst es:

Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno,
Praxitelen patria vindicat urbe lapis.

Von Scopas ist keine Rede. Praxiteles tritt hier als der, welcher gleichsam den Marmor gepachtet hat, neben Phidias als den Künstler des Elfenbeins. Ebenso sagt Plinius [4]): Praxiteles marmore nobilitatus est, und an einer andern Stelle [5]): marmoris gloria superavit etiam semet und ähnlich Statius [6]): laboriferi vivant quae marmora caelo Praxitelis. In einem Epigramm [7]), welches die Grabschrift eines Bildhauers enthält, heisst es:

Πραξιτέλους ἤνθουν λαοξόος οὔτι χερείων.

Es soll die hohe Vortrefflichkeit des gestorbenen Bildhauers bezeichnet werden durch die Vergleichung mit dem ersten Künstler in Stein. Bei Phädrus [8]) lesen wir:

Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo
Qui pretium operibus maius inveniunt novo,
Si marmori adscripserunt Praxitelem suo,
Myronem argento. Plus vetustis nam favet
Invidia mordax, quam bonis praesentibus.

Es wird doch nicht Zufall sein, dass man gerade durch den Namen des Praxiteles neuen Werken Ansehn zu geben versuchte. Schon diese Stellen beweisen, dass Praxiteles unbedingt als der erste Marmorarbeiter im Alterthum gegolten hat; Brunn [9]) führt nur eine davon an, die des Properz; die des Phaedrus, deren bei Myron [10]) Erwähnung geschieht, fehlt in dem Abschnitt über Praxiteles. Es sind uns ferner mehrere Stellen, namentlich bei Lucian, erhalten, wo im Verlaufe eines Gesprächs über Kunst oder andere Gegenstände berühmte Künstler erwähnt werden in ähnlicher Weise, wie wir bei Unterhaltungen über Dicht-

3) IV, 9, 16. 4) VII, cap. 39. 5) XXXVI, cap. 4. §. 5.
6) Silv. IV, 6, 26. 7) Brunck Anall. III, p. 307 n. 719.
8) V. Praef. 9) p. 336. 10) p. 145.

kunst unsern Göthe und Schiller zu citiren pflegen. An solchen Stellen erscheint regelmässig Phidias, und neben ihm sehr häufig Praxiteles. So heisst es im Somn. [11]): *μὴ μυσαχθῇς δὲ τοῦ σώματος τὸ εὐτελὲς μηδὲ τῆς ἐσθῆτος τὸ πιναρόν· ἀπὸ γὰρ τοιούτων ὁρμώμενος καὶ Φειδίας ἐκεῖνος ἔδειξε τὸν Δία καὶ Πολύκλειτος τὴν Ἥραν εἰργάσατο καὶ Μύρων ἐπηνέθη καὶ Πραξιτέλης ἐθαυμάσθη*, ferner de hist. conscr. [12]): *ὅλως δὲ νομιστέον τὸν ἱστορίαν συγγράφοντα Φειδίᾳ χρῆναι ἢ Πραξιτέλει ἐοικέναι ἢ Ἀλκαμένει ἢ τῷ ἄλλῳ ἐκείνων.* Besonders ist aber zu erwähnen die Stelle bei Philostr. [13]): *οἱ Φειδίαι δέ, εἶπε, καὶ οἱ Πραξιτέλεις μῶν ἀνελθόντες ἐς οὐρανὸν καὶ ἀπομαξάμενοι τὰ τῶν θεῶν εἴδη τέχνην αὐτὰ ἐποιοῦντο ἢ ἕτερόν τι ἦν, ὃ ἐφίστη αὐτοὺς τῷ πλάττειν.* Und darauf wird geantwortet, die Phantasie des Künstlers habe seine Werke geschaffen. Diese Stellen beweisen wenigstens soviel, dass man den Praxiteles dem grössten Bildner Phidias an die Seite gesetzt hat. Es giebt aber noch andre Zeugnisse für seinen Ruhm. Brunn führt in der Charakteristik des Myron [14]) als Beweis für den Ruhm dieses Künstlers die grosse Zahl der von ihm namhaft gemachten Werke an; dieselbe Bemerkung lesen wir in der Beurtheilung des Scopas [15]), bei Praxiteles dagegen, von dem mindestens ebensoviel Werke erwähnt werden, als von Myron und Scopas zusammen, fehlt sie. Uebrigens möchte ich hierauf nicht allzuviel Gewicht legen, da die Erwähnung oder Nichterwähnung eines weniger berühmten Kunstwerks durch manche Zufälligkeiten veranlasst sein kann. Das aber führe ich als Zeugniss für den Ruhm des Praxiteles an, dass kein Künstler so viele Ideale geschaffen, dass ferner von keinem Künstler des Alterthums so viel eminent berühmte Werke genannt werden, wie von ihm. Seine Aphrodite wetteifert an Ruhm mit dem Zeus des Phidias; dazu kommt sein Eros, sein Satyr und füge ich als Vermuthung hinzu, sein Iacchos. Ferner zeu-

---

11) cap. 8. 12) cap. 51. Vgl. de sacrif. cap. 11.

13) Vita Apollon. VI, 19. Ebenso wichtig ist die Stelle bei Diod. Exc. Hoesch. XXVI p. 512 Wess., auf die ich zurückkomme.

14) p. 146. 15) p. 325.

gen für seinen Ruhm einige Stellen der Alten [16]), in denen einzelne Werke des Praxiteles Werken eines Myron, Scopas, ja eines Polyclet vorangestellt werden, während mir kein Beispiel vom Gegentheil bekannt ist. Endlich bedenke man die häufige und zwar nie tadelnde Erwähnung dieses Künstlers. Was aber Scopas betrifft, so schweigen diejenigen Schriftsteller, denen wir unsre hauptsächlichsten Nachrichten über Praxiteles verdanken, gänzlich über ihn, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn er in ihren Augen dem Praxiteles gleichgestanden hätte. Ich glaube, die angeführten Stellen genügen zur Schätzung seines Ruhms, Brunn aber hätte erklären müssen, wie dem Künstler, den er schildert, so grosse Bewunderung gezollt werden konnte.

II.

Ich gehe über zu den einzelnen Werken des Praxiteles, wobei ich indessen, um eine unnütze Wiederholung der Arbeit Andrer zu vermeiden, nur die bespreche, über die ich etwas Neues vorzubringen weiss. Eine Vermuthung habe ich über den Iacchos unsers Künstlers. Pausanias [1]) erwähnt Bildwerke des Praxiteles mit diesen Worten: *Ἐσελθόντων δὲ ἐς τὴν πόλιν οἰκοδόμημα ἐς παρασκευὴν ἐστι τῶν πομπῶν, ἃς πέμπουσι τὰς μὲν ἀνὰ πᾶν ἔτος, τὰς δὲ καὶ χρόνον διαλείποντες. καὶ πλησίον ναός ἐστι Δήμητρος, ἀγάλματα δὲ αὐτή τε καὶ ἡ παῖς καὶ δᾷδα ἔχων Ἴακχος· γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους.* Es sind unzweifelhaft dieselben Statuen, die bei Clem. Alex. [2]) erwähnt werden, wir erfahren aber aus dieser Stelle nichts Näheres über sie. Cicero [3]) hingegen sagt: Quid (arbitramini) Athenienses (mereri velle), ut ex marmore Iacchum aut Paralum pictum aut ex aere Myronis

16) Plin. XXXVI, cap. 4 §. 5. Cic. Verr. IV, 6. Ich komme auf diese Stellen zurück.

1) I, 2, 4. (Schubart). 2) Admonit. p. 41 B.

3) Verr. IV, cap. 60.

buculam (amittant)? Zu dieser Stelle bemerkt Halm, der Iacchos sei vielleicht von Scopas oder Praxiteles, die beide vorzugsweise in Marmor arbeiteten und sich am liebsten in Darstellungen aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite bewegten. Gewiss wird man bei Erwähnung berühmter Marmorwerke zunächst an jene beiden Künstler denken, von Scopas aber ist kein Iacchos bekannt, wohl aber von Praxiteles eben jener zu Athen. Dass dieser ein berühmtes Werk des Meisters gewesen ist, darf man wohl daraus schliessen, dass sein Name dabei geschrieben stand[4]). Es würde also der Gegenstand, der Ort, endlich die Berühmtheit des Werks für die Identität des bei Cicero und Pausanias erwähnten Iacchos sprechen. Cicero giebt aber eine Aufzählung der berühmtesten Kunstdenkmäler von jeder dort angeführten Stadt, er erwähnt den Eros von Thespiae, die Venus von Knidos, die coische des Apelles u. s. w.; der Iacchos des Praxiteles wäre also das berühmteste Marmorwerk Athens gewesen zur Zeit des Cicero. Damit hätten wir ein neues Zeugniss seines Ruhms, zugleich aber, was ich wegen des Periboetos, zu dem ich übergehe, bemerke, ein Beispiel, dass auch eine Figur einer Gruppe besondern Ruhm für sich erlangt hat.

2. Ueber den berühmten Satyr des Praxiteles bemerkt Plinius[5]): (Praxiteles fecit) Liberum Patrem, Ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant. Es ist, wie Müller[6]) bemerkt, nicht ausgemacht, ob der bei Pausanias[7]) erwähnte, den Athenaeus[8]) *τὸν ἐπὶ τριπόδων Σάτυρον* nennt, derselbe ist. Neuerdings ist von Stark[9]) eine ausführliche Untersuchung über diesen Punkt angestellt, mit dessen Resultaten, die auch in Overbeck's kunstarchäologische Vorlesungen[10]) übergegangen sind, ich jedoch nicht übereinstimmen kann, weil sie unvereinbar

4) Die Beispiele sind bekannt. Ich erinnere an den Namen des Phidias am olympischen Zeus (Paus. V, 10, 2) an seiner Lemnierin (Luc. Imag. c. 4) u. s. w.

5) XXXIV, cap. 19 §. 10.

6) Handb. der Archäol, §. 127, 2.

7) I, 20, 1. 8) XIII, 591 B.

9) Archäol. Studien p. 19 ff. 10) p. 116 ff.

mit den Worten der Schriftsteller sind. Ich bespreche zunächst die Stelle des Pausanias und hebe die Gründe Starks einzeln heraus. Die Stelle heisst so: *Ἔστι δὲ ὁδὸς ἀπὸ τοῦ Πρυτανείου καλουμένη Τρίποδες· ἀφ' οὗ καλοῦσι τὸ χωρίον, ναοὶ θεῶν ἐς τοῦτο μεγάλοι καί σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες, χαλκοῦ μέν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα. Σάτυρος γάρ ἐστιν, ἐφ' ᾧ Πραξιτέλην λέγεται φρονῆσαι μέγα.* Dann folgt die bekannte Anecdote von Phryne's List und es heisst zum Schluss: *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται*[11]· *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διόνυσον Θυμίλος ἐποίησεν.* Die erste Frage ist die, ob Pausanias von einem oder von zwei Satyrn spricht. Heyne zweifelte, hielt es jedoch für wahrscheinlicher, dass zwei gemeint seien, ebenso stimmten Walz und Schubart und Siebelis in ihren Ausgaben, Jacobs[12]) und O. Müller[14]). Gegen diese Auffassung macht Stark eine Reihe von Gründen geltend. «Es ist durch *Φρύνη μέν* ein förmlicher Gegensatz eingeleitet, wir wissen nun, dass Phryne den Eros gewählt hat, wo und wie ist nun aber der Satyr aufgestellt? Er ist dem Dionysos geweiht in einem *ναός* der Tripodenstrasse; also mit *Διονύσῳ δέ* beginnt der Gegensatz, der zugleich die Gruppirung angiebt». Sollte ein Gegensatz eingeleitet werden, so hätte Pausanias sagen müssen: *Φρύνη τὸν μὲν Ἔρωτα αἱρεῖται, ὁ δὲ Σάτυρος* etc. Nach dem Sprachgebrauch des Periegeten hätte man eher die entgegengesetzte Bemerkung erwartet, nämlich die, dass mit *μὲν οὕτω* das Vorangegangene abgeschlossen sei und im Folgenden zu etwas Neuem übergegangen werde. Denn an unzähligen Stellen[15]) gebraucht Pausanias die Ausdrücke *μὲν*

---

11) Wenn die folgende Ausführung richtig ist, so muss hier nicht ein Kolon, sondern ein Punkt gesetzt werden.

12) Antiqq. Aufs. II. p. 63 N. k.

13) Wieland's Att. Mus. III, p. 24.

14) Zus. zu Leake's Topogr. p. 453 der Uebersetzung von Rienäcker.

15) So gleich am Schluss dieses Kapitels: *Ἀθῆναι μὲν οὕτως .... ἦνθησαν. Εἰσὶ δέ* etc. Vgl. I, 44, 9. 19, 4. 37, 1. II, 3, 11. 4, 4. III, 16, 3. VII, 17, 4. 24, 4. VIII, 20, 4. 33, 4. 38, 8. IX, 25, 10. 28, 4. X, 23, 14 etc.

οὕτω, μὲν τοιοῦτος etc. am Schluss einer Erzählung oder Beschreibung, ganz wie wir sagen «und so nun geschah es» und fährt dann fort mit dem continuativen δέ, wo an einen Gegensatz nicht zu denken ist. Diese Beispiele liessen sich mit mehr Recht anführen für die Nothwendigkeit der Trennung, jedenfalls sprechen sie gegen die Nothwendigkeit der Verbindung. Stark erkennt ferner die von Siebelis geltend gemachte Schwierigkeit an, die in dem Fehlen des Artikels liege, da auch τὸν Ἔρωτα vorhergehe. Vielleicht, meint er, sei zu emendiren, oder aber die Worte Σάτυρός ἐστι παῖς seien als strenge Wiederholung des oben begonnenen Satzes zu fassen. Das Erstere doch nur, wenn zwingende Gründe da sind; was das Letztere betrifft, so will ich den Fall setzen, dass eine solche Wiederaufnahme ohne eine dies anzeigende Partikel, etwa οὖν, möglich sei, es müssten dann aber die wiederaufnehmenden Worte unmittelbar auf die den Zusammenhang unterbrechende Erzählung folgen, hier aber sind sie durch Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον davon getrennt. Stark «Ohne dieses Letztere (die strenge Wiederholung des oben begonnenen Satzes) ist ja übrigens die Ortsbezeichnung ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον ganz dunkel, es kann nur verstanden werden: der dem Prytaneion zunächst liegende Tempel». Wenn man so bezieht, dann ist die Ortsbezeichnung dunkel. Denn wie kann man das πλησίον auf das entfernt stehende, im Anfang des Kapitels erwähnte Πρυτανεῖον beziehn, zumal da eine ganze Erzählung dazwischen geschoben ist! Ferner würde Pausanias nach dieser Annahme zuerst über den Inhalt eines ναός eine Geschichte erzählen und dann erst hinterher seine Lage bestimmen. Endlich wozu diese Ortsbezeichnung, wenn Pausanias vom Prytaneion ausgehend nur einen ναός erwähnt? Denn wollte er diesen einen ναός als dem Prytaneion zunächst liegend bezeichnen im Gegensatz zu den übrigen entfernter liegenden, so musste er sagen: πλησίον τοῦ Πρυτανείου. Ich verstehe die Stelle so: Vom Prytaneion geht die Tripodenstrasse aus; dort stehen Tempel mit Dreifüssen darauf, in denen viel Merkwürdiges ist. Σάτυρος γάρ ἐστιν, d. h. denn dort ist der Satyr, auf den Praxiteles stolz gewesen sein soll. Dieser Satyr steht also

auf einem dieser *ναοί* und wenn Pausanias nach Erzählung der Anecdote fortfährt mit *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον*, so meint er damit den auf diesen ersten *ναός* folgenden zweiten, ganz ebenso wie I, 43, 6. Stark meint, der Satz *Σάτυρος γάρ ἐστιν* sei sichtlich nur angefangen, woraus geht das hervor? Doch nicht etwa aus der Auslassung des ganz selbstverständlichen «dort» oder «in einem dieser *ναοί*», wofür doch wohl Belege nicht angeführt zu werden brauchen? Aus dieser Weglassung eines ganz selbstverständlichen Wortes hat die Stelle einen Schein von Dunkelheit bekommen. Es ist also von zwei Tempeln und daher von zwei Satyrn die Rede. Dadurch bekommt auch das dem zweiten hinzugefügte *παῖς* eine angemessene Beziehung. Es steht im Gegensatz zum ersten; der den Becher reichende Satyr ist als Knabe gebildet, jener erste also nicht als Knabe, sondern in einer andern Altersstufe. Die zweite Frage ist die: Wo hat der berühmte Satyr gestanden? Hier hat O. Müller [16]) offenbar Recht, wenn er sagt, die Statuen waren frei zwischen den Füssen des Dreifusses aufgestellt, indem ihnen die Füsse zu einer Einfassung, der Kessel zu einem Dache diente. Denn nur so hat das *περιέχοντες* Sinn. Stark indessen behauptet, die Statuen müssten «jedenfalls» in den Tempeln gestanden haben. «Wozu wären diese Rundtempel überhaupt erbaut, wenn nicht Statuen aufzunehmen?» Um als *βῆμα* des Dreifusses zu dienen, und die sogenannte Laterne des Demosthenes liefert dafür ein Beispiel. Denn dass diese nur als *βῆμα* gedient hat, dass in ihrem Innern keine Statuen gestanden haben können, konnte Stark bei Leake [17]) lesen. Dieser bemerkt weiter [18]) vollkommen richtig: «Die Zwischenräume zwischen den Säulen, die bei der Laterne des Demosthenes verschlossen, möchten offen gelassen sein bei dem *ναὸς ὁ πλησίον*». Was Stark weiter anführt, soll doch wohl nicht zur Begründung seiner Ansicht gesagt sein; denn wenn anderswo von Statuen im *ναός* die Rede ist, so folgt ja

16) Zus. zu Leake p. 453.
17) p. 220 der Uebersetzung von Rienäcker.
18) p. 221.

daraus nicht, dass es überall so gewesen. Wer nicht willkürlich interpretiren will, der wird die Ansicht Müller's theilen. Dass aber Statuen in Dreifüssen aufgestellt wurden, dafür fehlt es bekanntlich nicht an Belegen [19]). Die dritte Frage ist, ob und wie die Stelle des Plinius *), in welcher der berühmte Satyr mit Bacchus und Ebrietas gruppirt erscheint, zu vereinigen ist mit den Worten des Pausanias, welcher den Satyr allein erwähnt [20]). Stark, der also den Periboetos identificirt mit dem becherreichenden Satyrknaben, welcher neben dem Dionysos und Eros des Thymilos stand, behauptet, diese Gruppe sei ebendieselbe, welche Plinius erwähnt. Er sagt: «dass Plinius, welcher ungenau (woher weiss Stark das?) die ganze Gruppe dem Meister zuschreibt, statt des bacchischen oft ganz ins Weibliche übergehenden Eros eine Ebrietas also *Μέθη* sah, darf uns nicht wundern (!), da in ganz ähnlichen Gruppen diese erscheint». Mit solchen Annahmen — der nackte Eros, der also jedem Beschauer sofort sein Geschlecht offenbarte, verwechselt mit der doch jedenfalls bekleideten *Μέθη*! — kann man Alles beweisen; übrigens scheint Stark selbst dies nicht urgiren zu wollen. Seine Ansicht fällt mit der falschen Voraussetzung, dass Pausanias nur von einem Satyr spricht. Visconti, der wohl eine Widerlegung verdient hätte, hat die Stellen des Plinius und Pausanias auf die einfachste und natürlichste Weise vereinigt. Er bemerkt [21]): Le Bacchus et l'Ivresse étaient les deux autres statues, qui remplissaient les intervalles entre les pieds du trépied. Pau-

---

19) Vgl. Thiersch Epoch. p. 147. Nr. 31.

*) Die Ansicht Friebels (Graec. Satyr. fr. p. 35) wird berichtigt durch O. Jahn (Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850 p. 107 n. 3).

20) Bei Brunn p. 338 heisst es, man habe „ziemlich allgemein" eine Verwechslung mit einem andern Satyr bei Plinius angenommen, und ebenso sagt Overbeck. Die Citate fehlen; Sillig (Catal. artif. p. 381 n. 1) ist, soviel ich weiss, der Einzige, der von einem Irrthum des Plinius spricht. Dagegen ist bei Heyne (Antiq. Aufs.), Visconti (Mus. Pio-Clem.), Böttiger (Andeut.) Hirt (Gesch. d. bild. K.), Welcker (Bonner Kunstmus.), O. Müller (Handb.), wo überall von diesem Satyr die Rede ist, nichts von einem Irrthum des Plinius zu lesen.

21) Mus. Pio-Clem. II, p. 218 N. 2.

sanias hat also von den drei im Dreifuss una befindlichen Figuren nur die berühmteste, den Satyr, genannt. Diese Annahme ist natürlich nicht gewiss, aber es steht ihr Nichts im Wege. Stark [22]) freilich bemerkt: «es ist jedenfalls auffallend, dass von der Gruppe eines Künstlers nur eine einzige Gestalt Beinamen und Ruhm sich erworben hat, die übrigen Theile also weit an künstlerischem Werth zurückgestanden haben.» Man muss sich doch wundern über solche Folgerungen. An Rauchs Friedrichsdenkmal in Berlin ist die eine Figur so vollendet wie die andere, und doch wird den Figuren Kant's und Lessing's besondere Bewunderung zu Theil. Die Figuren des östlichen Parthenongiebels sind gewiss alle gleich vollendet und doch hat die liegende weibliche Figur besonderen Ruhm. Ständen die Niobiden in künstlerischer Hinsicht sich gleich, es würden doch Unterschiede gemacht werden. Denn es kann bei gleicher künstlerischer Vollendung eine glückliche Stellung, eine neue originelle Auffassung und mancher andere Grund einer Figur besonderen Ruhm verschaffen; und dass solche Gründe, wenn irgendwo, so bei dem Satyr vorhanden waren, versuche ich unten nachzuweisen. Es bleibt noch eine Frage übrig, nämlich die, was mit dem becherreichenden Satyrknaben anzufangen sei. Denn hier bemerkt Stark: «Es wäre doch höchst merkwürdig, wenn Pausanias die Statue eines Satyros genauer schildert, aber seinen Künstler nicht nennt, während er die zwei dazu gehörigen, von ihm nur beiläufig erwähnten Statuen einem für uns wenigstens sonst gar nicht bekannten Künstler zuweist. Es bekommt das nur einen Sinn, wenn eben von dem Künstler des Satyros schon länger die Rede war und das war sie.» Höchst merkwürdig wäre es nicht, wie schon die Vergleichung von Paus. II, 21, 8. 9. lehren kann, wo von zwei zu einander gehörigen Statuen nur der Künstler der einen genannt wird, allein nach meiner Ansicht steht Nichts im Wege, auch den zweiten Satyr dem Künstler zuzuschreiben, von dem «schon länger die Rede war». Vielleicht ist dann dieser

22) Ihm stimmen Brunn und Overbeck bei.

Knabe mit dem ἔκπωμα zu identificiren mit dem Oenophorus des Plinius, wie Brunn[23]) meint, denn es ist keineswegs nothwendig, den Oenophorus mit Hirt[24]) für einen Schlauchträger zu halten, dem man vielleicht eher das Epitheton ἀσκοφόρος gegeben haben würde. Bestimmt unrichtig aber ist die Vermuthung von Walz[25]), der Oenophorus des Plinius sei wohl einerlei mit dem in zwei Epigrammen[26]) erwähnten praxitelischen Pan, der einen Schlauch trug. Denn dieser Pan war aus pentelischem (nicht aus parischem, wie Brunn p. 339 schreibt) Marmor, der Oenophorus dagegen wird bei Plinius unter den Bronzewerken aufgeführt. Ich bin danach zu folgendem Resultat gekommen: Der in der angeführten Stelle des Pausanias zuerst erwähnte Satyr ist zu identificiren mit dem von Plinius als Periboetos bezeichneten; der den Becher reichende Satyrknabe mit dem Oenophorus des Plinius, und dazu kommt als dritter Satyr des Praxiteles der, welcher nach Pausanias (I, 43, 5) in Megara stand.

Der classischen Ausführung Visconti's[27]), der die berühmtesten Archäologen und Bildhauer[28]) zugestimmt haben

---

23) p. 339. Ueber den Periboetos herrscht übrigens bei Brunn einige Verwirrung. Es heisst (p. 338), Plinius habe sich in Betreff des Periboetos geirrt, die Wahrscheinlichkeit spreche für den Satyr in einem Tempel der Dreifusstrasse, der als Knabe gebildet war mit dem Becher in der Hand und (p. 399) mit dem Eros und Dionysos des Thymilos zusammen stand. Damit vergleiche man die Bemerkungen über den an einen Baumstamm gelehnten, vom Flötenspiel ausruhenden Satyr auf p. 351. 352. Man erwartet, dass Brunn die Zurückführung desselben auf den praxitelischen Periboetos auf's Entschiedenste abweise, denn sein Periboetos ist ja ein becherreichender Knabe, hat also mit jener Statue nichts zu schaffen, allein das geschieht keineswegs, vielmehr wird die Möglichkeit, dass in jenem Satyr der Periboetos erhalten sei, durchaus nicht geläugnet

24) Gesch. d. bild. K. p. 217.

25) Pauly's Realencyclop. s. v. Praxiteles p. 37.

26) Brunck Anall. II, p. 383 n. 4. III, p. 218 n. 315.

27) Pio-Clem. II, p. 215—220.

28) Welcker Bonner Kunstmus. Zweite Aufl. p. 25. Braun Griech. Götterl. p. 493. Wagner Kunstbl. 1830 p. 145. O. Müller, Handb. §. 127. 2. u. A.

und die zwar nichts absolut Zwingendes aber Alles anführt, was sich in Ermangelung positiver Nachrichten anführen lässt, weiss ich Nichts hinzuzufügen, als etwa dies, dass die Bewunderung des Alterthums sich gerade bei diesem Satyr auf's Vortrefflichste erklärt. Derjenige freilich kann sie nicht erklären, welcher die des Künstlers wie des Alterthums gleich unwürdige Ansicht hegt, es sei jener Satyr nur ein Bild sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens. Man wird aber fragen müssen, wie verhält sich diese Statue zu den Vorstellungen, welche die Alten von den Satyrn hatten. Hesiod[29]) spricht von dem nichtsnutzigen Geschlecht der Satyrn, Euripides[30]) nennt sie Thiere, im Satyrdrama belustigten sie das Publikum mit Bocksgedanken und Bocksprüngen, auf den älteren Vasen erscheinen sie bald als unzüchtige Schlingel, bald als lustige Bauern mit der Ausgelassenheit in den Beinen, sie sind immer toll und voll und immer hässlich. Wie gereinigt und verklärt erscheint dagegen der Satyr des Praxiteles. Er zeigt süsse Ruhe, da doch sonst der Satyr nicht eher zu ruhen pflegt, als bis ihn der Rausch übermannt; sinnend und träumend, ohne Thätigkeit, in seiner Stellung dem schönsten Gotte gleich, offenbart er ein anderes Wesen, als jene springende Dämonenschaar, die immer beschäftigt sein muss, sei es nun mit dem Schlauch oder mit der Nymphe. Was die Griechen an ihm bewunderten, war der Contrast, in dem diese Figur mit ihren durch die Poesie bestimmten Vorstellungen stand, sie sahen die Gewalt der Kunst auch über das Gemeine, sie sahen den Thiermensch im Heiligenschein der Schönheit. Nie hat die Kunst ihre adelnde Kraft besser bewährt. Eine Zauberin gleich der Medea hat sie aus hässlicher Thiernatur die jugendlich schöne Gestalt eines Halbgottes geschaffen. Wohl preise man den Künstler, der ein Bild sucht für das Göttlichste und Höchste, aber man schelte nicht den, der barmherzig auch das Gemeine hinaufhebt in das Reich der Schönheit. Der Satyr des Praxiteles ist eine eben so neue, überraschende Schöpfung wie der Zeus des Phidias, und

29) fr. CXXIX Göttling. Zweite Aufl. p. 281.
30) Cycl. 624.

sowenig Phidias einem Andern nachgeschaffen, als dem Paradeigma in seinem Geist, ebensowenig hat irgend Jemand dem Praxiteles vorgearbeitet, vielmehr standen ihm alle Vorstellungen entgegen. Dies eine Werk macht ihn zum wahrhaft grossen Künstler, denn es ist das Kennzeichen des Meisters, dass er das Neue hervorbringt; aber nicht für den flüchtigen Augenblick, sondern als Vorbild für alle kommenden Zeiten.

Der Baumstamm übrigens, auf den sich der Satyr stützt, ist die Abbreviatur des Waldes. Er ist eine Stütze für die Figur, aber auch für den Verstand. Der Satyr steht in seinem Wald, wie der Gott in seinem Tempel. Die Stützen sind der Marmortechnik unentbehrlich, aber die Kunst macht überall das Nothwendige zum Schönen, sie sind da, um die einsame Statue mit Leben und Mannigfaltigkeit zu umgeben. Unzählige[31]) Statuen des Dionysos stützen sich auf einen Baumstamm, an dem eine Rebe hinaufgrünt; sie wuchs in der Phantasie des Griechen zu einer blühenden Weinlaube. die wie ein lebendiger Rahmen den Gott einschloss, der sie geschaffen. Denn Nichts ist ungriechischer, als die Statue anzusehen, wie ein aus dem Raum losgetrenntes Wesen, das nicht hat, wo es stehe.

3. Eros. Der Tiefsinn eines praxitelischen Erosbildes lässt sich selbst aus den Beschreibungen eines Callistratus[32]) erkennen. Diese sind daher vorzugsweise zu benutzen, da von den berühmtesten Erosbildern des Meisters keine ausführlichen Nachrichten auf uns gekommen sind[33]). Auf das Lob freilich, welches der Sophist dem Künstler spendet, möchte ich nicht allzuviel geben, weil dieselben hohlen Phrasen überall wiederkehren[34]). Die Eroten des

---

31) Vgl. Clarac Mus. de sculpt. pl. 678 A no. 1584 A. 1595 A. 1619 C. pl. 678 C n. 1595 C. E. F. pl. 678 E no. 1586. 1595 H etc. etc.

32) Stat. IV u. XI.

33) Die auf den Eros zu Thespiae und zu Parion bezüglichen Geschichten, welche zu seltsamen Folgerungen benutzt sind, werden füglich im Zusammenhang mit den ähnlichen die knidische Aphrodite betreffenden besprochen.

34) Vgl. Welcker Praef. p. LXXII. Brunn beruft sich p. 334 auf

Callistratus[35]), beide aus Erz, waren dargestellt in der Blüthe der Jugend. Die rechte Hand des Ersteren ruhte auf dem Haupte, in der Linken trug er den Bogen[36]), er hatte also ganz dieselbe Stellung, wie der Apollo der Gymnasien; ihre Bedeutung erklärt Lucian[37]) so: *τὸ ἄγαλμα δὲ αὐτοῦ (Ἀπόλλωνος τοῦ Λυκείου) ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη ὥςπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπανόμενον δείκνυσι τὸν θεόν.* Dies Aufliegen des rechten Armes auf dem Haupt, welches sich auch vielfach bei Schlafenden[38]) findet, zeigen besonders oft die Apollo- und Bacchusstatuen[39]) und vielleicht ist Praxiteles der Erfinder dieser Stellung, die dann später vielfach wiederholt wurde,

---

das Lob des Callistratus für die Mänade des Scopas. Bei Praxiteles findet dasselbe keine Erwähnung.

35) Heyne Opusc. Acad. V, p. 205 und mit ihm Böttiger Andeut. p. 168 und Feuerbach Nachgel. Schr. herausgeg. v. Hettner III, p. 116 vermuthen einen Irrthum des Sophisten über den Namen des Künstlers, Heyne freilich nur mit einem *potest dubitari*. Er bemerkt, man wisse nicht, wo der Eros (stat. IV) aufgestellt gewesen sei, ausserdem würden nur Marmorbilder des Eros von Praxiteles erwähnt. Letzteres ist doch wohl kein Grund; was Ersteres betrifft, so ist es überhaupt nicht Sitte des Callistratus, den Ort seiner Statuen genau anzugeben. Von dem Narcissus (stat. V) heisst es: *ἄλσος ἦν καὶ ἐν αὐτῷ κρήνη ... εἱστήκει δὲ ἐπ' αὐτῇ Νάρκισσος*; von dem Dionysos des Praxiteles (stat. VIII): *ἄλσος ἦν καὶ Διόνυσος εἱστήκει*; von dem Centaur (stat. XII): *ἐν τοῖς προπυλαίοις τοῦ νεώ*; von dem Indos (stat. III): *παρὰ κρήνην εἱστήκει*; von dem Eros des Praxiteles (stat. XI): *ἐπ' ἀκροπόλει*; und bei der Mänade des Scopas (stat. II) wird wie bei dem andern praxitelischen Eros gar nichts über den Ort ihrer Aufstellung hinzugefügt. Mit Recht führen daher Müller Handb. §. 127, 3 und Brunn p. 341 sie unter Praxiteles auf.

36) Es ist ein Irrthum, wenn Böttiger Andeut. p. 168 und Gerhard Beschreib. d. Stadt Rom I p. 289 einen Eros des Callistratus bogenspannend nennen. Böttiger giebt ihm auch einen Pfeil, von dem vollends Nichts zu lesen ist.

37) Anachars. c. 7. Vgl. Jacobs zu Philostr. p. 693.

38) z. B. am barbarin. Faun, an der schlafenden Ariadne etc., und wo Sterbende als schlafend dargestellt sind, wie beim sterbenden Niobiden.

39) Müller A. D. II, 126. 127. 128. 355. 356 etc.

denn die Benutzung schon gebrauchter Motive ist bekanntlich nicht selten. Der Eros, den Callistratus beschreibt, war dargestellt in dem Alter, in dem mit der aufsprossenden Blüthe des Körpers jene ahnungsvolle Bewegung der Seele beginnt, die den Blick des Jünglings von der Aussenwelt, die ihn bis dahin reizte, abzieht in die neue unbekannte Welt, die in seinem Innern entsteht. Er war versunken in das Geheimniss seines eignen Wesens, seine blühenden Locken fielen nieder auf die Stirn, sie flochten gleichsam ein Netz um die süssen Träume seines Hauptes. Leicht hatte er also das Haupt gesenkt, wie der vaticanische Torso. Von dem Auge des Einen heisst es: *ἐγαυροῦτο δὲ εἰς γέλωτα, ἐμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων*, von dem des Andern *ὄμμα δὲ ἱμερῶδες αἰδοῖ συμμιγές, ἀφροδισίου γέμον χάριτος* (nach der Verbesserung von Jacobs p. 720.). Es waren also Gegensätze darin vereinigt, Gluth und Sanftheit, Scham und Liebessehnsucht. Am wichtigsten scheint mir folgende Stelle: *ἁπαλὸς ἦν, μαχομένην τῇ ἁπλότητι τὴν οὐσίαν ἔχων, καὶ πρὸς τὸ ὑγρὸν ἤγετο, ἐστερημένος ὑγρότητος*, und ebenso heisst es von dem Andern: *ὑγρὸς μὲν ἦν, ἀμοιρῶν μαλακότητος* (nach Jacobs p. 692, die handschriftliche Lesart giebt keinen Sinn). In der Mischung dieser Gegensätze liegt das Tiefsinnige und Schöne dieses Kunstwerks. Es ist das Werden der Liebe dargestellt. Die süsse Peitho der Liebe fliesst wie ein sanfter Strom durch seinen Körper, sie bezwingt ihn schmeichelnd und verwandelt ihn in ihr eignes Wesen. Betrachten wir nach diesen Beschreibungen den vaticanischen Torso, so springt seine Verwandtschaft in die Augen. Auch hier die Fülle der Locken, die träumerische Senkung des Kopfes [40]) und jener Glanz des Auges, aus

40) Ueber die verschiedenen Bedeutungen des zur Erde gesenkten Kopfes liesse sich eine ganze Abhandlung schreiben. Ich weiss nicht, ob es schon bemerkt ist, dass Bräute ganz constant mit gesenktem Kopf erscheinen als Zeichen der verecundia, womit sich dann meist die bekannte Geberde der Schüchternheit (Creuzer z. Gall. alter Dramat. p. 33) verbindet. So die Hebe im Berl. Mus. 1016. Vgl. Millin Gall. Myth. n. 540. 541. Stackelberg Gräb. Griechl. 32. 42. Millin Peint. de V. 44. Gerhard's Denkm. u. Forschg. 1853 Taf. 54, 1. etc. Es

dem der erste Strahl des Liebefrühlings hervordringt. Wie die Natur geheimnissvoll ist, wo ein neues Leben an's Licht strebt, so fühlt man in diesem Werk der Kunst das ganze Geheimniss der erwachenden Liebe[40b]). Dass dieser vaticanische Torso auf einen praxitelischen Eros zurückzuführen ist, scheint mir danach unzweifelhaft, wie es auch allgemein angenommen wird, auf welchen aber, weiss ich nicht und sehe keine Möglichkeit, es zu bestimmen. Den in vielen Nachbildungen auf uns gekommenen bogenspannenden Eros auch auf Praxiteles zurückzuführen, wie Gerhard[41]) will, stehe ich sehr an. Von Praxiteles wird kein Bogenspanner erwähnt, und die ganze Auffassung ist eine durchaus verschiedene. Die langen Locken des Epheben sind gefallen, ein anmuthiger Krauskopf steht vor uns; dort ein gesenktes Haupt, ein träumerisches Auge; hier eine freie Stirn, ein heiterer Blick; dort ein Jüngling, hier ein Knabe; dieser hat den Bogen zum Gebrauch, jener nur als zierendes Attribut; dieser hat kleine Flügel, wie sie dem Flattergeist der erotischen Poesie entsprechen, jener lange, als der Gott, der über das weite Meer schweift, wie Sophocles singt. Der Tiefsinn fehlt dem Bogenspanner, die Liebe ist nicht mehr eine tiefe Sehnsucht, sondern eine Wunde, hervorgebracht durch den Pfeil eines muthwilligen Schelms. Man kann mir einwenden, dass ein Künstler, der so oft den Eros gebildet wie Praxiteles, ihn auch einmal leicht und spielend dargestellt haben könne. Aber dagegen spricht, dass die beiden Eroten des Callistratus und der vaticanische in ihrer Auffassung die entschiedenste Verwandtschaft zeigen, dass es daher wahrscheinlich ist, Praxiteles habe seinen Erosgestalten nicht die Verschiedenheit gegeben, die wir nach Gerhard annehmen müssten. Der

---

kann als Beleg dienen, dass der Sinn für weibliche Zartheit den Griechen keineswegs mangelte.

40 b) Ganz anders urtheilt Panofka (Abh. d. Berl. Akad. 1853. p. 50 f.), der von der nicht begründeten Voraussetzung ausgeht, dass im praxitelischen Eros eine Species des ganzen Erosbegriffes dargestellt sei. Das Epigramm übrigens an seinem Sockel ist richtig übersetzt von Jacobs in Wieland's Att. Mus. III p. 25.

41) a. a. O.

bogenspannende Eros ist das Werk eines Künstlers, der wie Bernhardy [42]) von den alexandrinischen Dichtern sagt «ohne geistlos zu sein, der höhern Begeisterung entbehrt», während der vaticanische einen Künstler voraussetzt, der sich begeistert in den Gedanken seines Werkes vertieft hat. Visconti [43]) vermuthet bekanntlich in dem Ersteren die Nachbildung eines lysippischen Bronzewerks.

4. Die knidische Aphrodite. Plinius [44]) berichtet über sie: Ante omnia est, non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum, Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum. Duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id quidem praetulerunt, quorum conditio erat, Coi; cum eodem pretio detulisset, severum id ac pudicum arbitrantes: reiectam Cnidii emerunt immensa differentia famae. Voluit eam postea a Cnidiis mercari rex Nicomedes, totum aes alienum quod erat ingens civitatis dissoluturum se promittens. Omnia perpeti maluere, nec immerito: illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. Aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies, dea favente ipsa, ut creditur, facta. Nec minor ex quacunque parte admiratio est. Ferunt amore captum quendam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam. Sunt in Cnido insula et alia signa marmorea illustrium artificum: Liber Pater Bryaxidis et alter Scopae et Minerva; nec [45]) maius aliud Veneris Praxiteliae specimen, quam quod inter haec sola memoratur [46]). Schon dieser überschwängliche Ruhm hätte das

---

42) Griech. Lit. Gesch. Zweite Aufl. I, p. 483.

43) Mus. Pio-Cl. I, p. 125.

44) XXXVI, c. 4 §. 5.

45) Brunn p. 340. Anm. 1. bemerkt von diesen Worten, sie seien ihm unklar; ich zweifle keinen Augenblick, dass sie so verstanden werden müssen: Es sind auf Cnidos auch andere Marmorbilder berühmter Künstler ..... es giebt aber keinen andern stärkern Beweis für die praxitelische Aphrodite, als dass sie unter diesen immer nur allein gepriesen wird. Die sie umgebenden Kunstwerke des Scopas und Bryaxis sind auch vortrefflich, doch aber wird nur von ihr allein gesprochen und das ist das grösste specimen, die beste Probe ihrer Schönheit.

46) Vgl. Plin. VII c. 39. Cic. Verr. IV c. 60.

Urtheil Brunn's [47]) zurückhalten sollen. Die nähere Charac teristik dieses Werkes giebt uns Lucian an drei Stellen, nicht an zweien; Brunn hat eine höchst wichtige übergangen und die beiden angeführten zu einer ihrem Zusammenhang widersprechenden Folgerung benutzt. Es wird aus Luc. Amor. c. 13. und Imag. c. 4. folgender Schluss gezogen [48]): «Bei den Werken eines Phidias, Myron, Polyclet, selbst eines Scopas ist es die Gewalt der Idee, lebendigste Naturwahrheit, schönstes Ebenmass, die höchste Begeisterung, was die Bewunderung hervorruft. Hier ist es, um es zunächst kurz auszudrücken, die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken soll.» Diesem Urtheil wird dann die Beschränkung beigefügt, dass die Göttin noch keineswegs als Aphrodite Hetära zu denken sei, es bleibt aber dabei, dass die körperliche Schönheit, der sinnliche Reiz des weiblichen Körpers das Uebergewicht behaupte. In dem Dialog «Imagines» wird die Smyrnäerin Panthea beschrieben hinsichtlich ihrer äusseren und inneren Schönheit. Im ersten Theil des Gesprächs construirt Lykinos ihre äussere Schönheit aus den vollkommensten Theilen berühmter Bildsäulen, der knidischen Aphrodite, der Aphrodite des Alkamenes, der Sosandra [49]) des Kalamis,

---

47) Die Worte (p. 346), die knidische Aphrodite sei «gewiss desshalb zu so ausserordentlichem Ansehen gelangt, weil sie der geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers am meisten entsprach», sind mir völlig unverständlich.

48) p. 347.

49) Es sei mir ein Wort über diese Statue erlaubt. Soviel ich weiss, existiren nur Vermuthungen über sie. Hirt (Gesch. d. b. K. p. 155) vermuthet in ihr eine Priesterin, oder eine Arrhephore der Polias; Preller (Gerhard's Archäol. Zeitg. IV p. 343 f.) einen Beinamen der Aphrodite und ihm stimmt Feuerbach bei (Nachl. II p. 173). Durch Vergleichung von Luc. de imag. c. 18. 7. 13. mit der oben angeführten Stelle scheint es mir unwidersprechlich, dass Sosandra ein Beiname der Hera ist. Im Anfange des Gesprächs de imag. erzählt Polystratos dem Lykinos, die schöne Smyrnäerin habe sich beklagt, dass er (Lykinos) sie verglichen mit der Hera und Aphrodite, c. 7 u. 13; es sei ihr diese Vergleichung frevelhaft vorgekommen. Dagegen vertheidigt sich nun Lykinos von c. 17 an und es heisst in cap. 18: *ὑπὲρ δὲ οὗ χρὴ ἀπολογήσασθαι, τοῦτό ἐστιν, ὅτι τῇ ἐν Κνίδῳ καὶ τῇ ἐν κήποις καὶ Ἥρᾳ*

der lemnischen Athene und der Amazone des Phidias. Dann sagt Polystratos c. 11: *σὺ μὲν ..... ἔοικας τὰ πρόχειρα ταῦτα, λέγω δὲ τὸ σῶμα καὶ τὴν μορφήν, ἐπαινεῖν· τῶν δὲ τῆς ψυχῆς ἀγαθῶν ἀθέατος εἶ οὐδὲ οἶσθα ὅσον τὸ κάλλος ἐκεῖνό ἐστιν αὐτῆς μακρῷ τινι ἄμεινον καὶ θεοειδέστερον τοῦ σώματος.* Darauf (c. 12) bittet Lykinos, Polystratos möge ein Bild ihrer Seele entwerfen, *ὡς μὴ ἐξ ἡμισείας θαυμάζοιμι αὐτήν.* Das thut Polystratos und es werden c. 23 die Schilderungen des Körpers und der Seele zusammengethan. Wie konnte nun Brunn die Stelle Imag. 4 benutzen zu dem Urtheil, die Aphrodite des Praxiteles sei nur eine sinnliche Schönheit gewesen, da es nach dem Zusammenhang klar ist, dass im ersten Theil des Gesprächs nur von äusserer Schönheit die Rede ist und sein konnte, da nicht bloss von der knidischen Aphrodite, sondern auch von allen übrigen Statuen nur Eigenschaften der äusseren Form und Erscheinung angeführt werden? Die Stelle ist also zu benutzen, ohne jene Folgerung daraus zu ziehen. Die zweite Stelle Lucian's (Amor. c. 13), die Brunn anführt, ist ebenso unrichtig angewandt. Lykinos erzählt dem Theomnestos von einem herrlichen Paar von Liebesrittern, einem *ἐρωτικὸν ζεῦγος*, wie er es c. 11 spöttelnd nennt. Der Eine ist ein *γυναικοπίπης*, der Andere ein *παιδοπίπης*, und diese Herren in ihrer Verschiedenheit witzig zu characterisiren, ist der Zweck des ersten Theiles unseres Gesprä-

---

καὶ Ἀθηνᾷ τὴν μορφὴν ἀναπλάττων εἰκασα· ταῦτά σοι ἔκμετρα ἔδοξε καὶ ὑπὲρ τὸν πόδα. In dem Dialog «Imagines», in dem Lykinos eben jene Vergleichung mit Göttinnen angestellt hat, über welche er sich hier rechtfertigen soll, wird Hera gar nicht erwähnt, vielmehr erscheint dort an eben der Stelle, wo hier die Hera aufgeführt wird, die Sosandra des Kalamis. Sollen nun die beiden Dialoge zusammenstimmen, und sie müssen es, weil der eine nur die Apologie des andern ist, so muss Sosandra ein Beiname der Hera sein. In den Imag. werden die Göttinnen mit ihren Beinamen genannt, weil nur von Statuen die Rede ist, in dem Dialog de Imag. wird statt der «Lemnierin» Athene, statt der «Sosandra» Hera selbst gesetzt, weil Lykinos sich gegen den Vorwurf verwahren will, die Frau mit den Göttinnen selbst verglichen zu haben. Uebrigens hat Sosandra als Beiname der Hera eine Analogie an der Hera *Ἀλέξανδρος* in Sicyon (Schol. Pind. Nem. 9, 30 Heyne).

ches. Schon ihr Aeusseres unterscheidet sich ihrer Sinnesart gemäss (c. 9), ebenso ihr Hauswesen; der Eine, Kallikratidas, hat eine Dienerschaft von Knaben, der Andere, Charikles, von Weibern (c. 10). Nun folgt der Hauptwitz, der freilich meinem Gefühl wenig zusagt. Lykinos führt dies treffliche Gespann zur knidischen Aphrodite, um auch hier ihre verschiedenen Neigungen zu characterisiren. Der Weiberheld ist entzückt von ihrer vordern, der Päderast von ihrer hintern Seite! Wenn nun die Worte solcher Leute, die entschieden spöttelnd behandelt sind, benutzt werden zu dem Schluss, dass ein Wunderwerk des Erdballs eine sinnliche Schönheit gewesen sei, so wollen wir auch die mancherlei Anecdoten über die Dichter der Griechen sofort als massgebend hinstellen, wir wollen es glauben, was Athenäus[50]) über die Niobe des Sophocles sagt und was dergleichen mehr ist. Brunn will «immerhin (!) von der stark sinnlichen Färbung, namentlich bei Beschreibung der hintern Seite, etwas in Abzug bringen», aber es soll Nichts in Abzug gebracht werden, sondern es soll die Stelle so verstanden werden, wie sie verstanden werden muss. Es ist nicht genug für die Kritik, zu fragen, ob Jemand dies und Jenes über die Aphrodite sagt, sie hat weiter zu fragen, wer sagt es und in welchem Zusammenhang wird es gesagt. Und dann ist die Antwort diese: ein Päderast sagt es und spöttelnd geschieht dieses Menschen Erwähnung; und der Schluss heisst: Ein Päderast konnte nur loben, was einem Päderasten zusagt, er hat ja als solcher keinen Sinn für Adel und Hoheit. Denn dass sinnliche Menschen nur mit sinnlichen Augen die Kunst betrachten, ist doch wohl eine Thatsache, die ich nicht erst zu beweisen brauche. Was sagt aber Lykinos von der Aphrodite? Er nennt sie *τὸ τῆς Πραξιτέλους εὐχερείας ὄντως ἐπαφρόδιτον*, ähnlich dem Wort des Plinius: effigies dea favente ipsa, ut creditur, facta. Nach Brunn hätte also die Gottheit dem Künstler geholfen, ihr eignes Afterbild zu schaffen, während sie — und das ist der Sinn dieses Volksglaubens — ihm beigestanden hat, ihr ganzes leibhaftiges Wesen zur Erschei-

50) XIII p. 601. a. Vgl. Welcker's Griech. Trag. I, 297.

nung zu bringen, als sei es unmöglich, so viel Schönheit ohne Götterhülfe zu schaffen. Dann sagt Lykinos weiter (c. 13): *ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ καθίδρυται — Παρίας δὲ λίθου δαίδαλμα κάλλιστον — ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα. πᾶν δὲ τὸ κάλλος αὐτῆς ἀκάλυπτον οὐδεμιᾶς ἐσθῆτος ἀμπεχούσης γεγύμνωται, πλὴν ὅσα τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν. τοσοῦτό γε μὴν ἡ δημιουργὸς ἴσχυσε τέχνη, ὥστε τὴν ἀντίτυπον οὕτω καὶ καρτερὰν τοῦ λίθου φύσιν ἑκάστοις μέλεσιν ἐπιπρέπειν.* Liegt nun in diesem Urtheil etwas Unwürdiges, liegt irgend ein Anhaltspunkt für die Behauptungen Brunn's darin? Lykinos nennt die Aphrodite das schönste Kunstgebilde — das beste Zeugniss, das er ihr geben konnte —; er sagt, die Kunst habe die spröde und harte Natur des Steins überwunden — das besste Zeugniss für den Künstler. Was sollte er in aller Welt an der Aphrodite wohl eher loben, als ihre Schönheit! Wenn aber Brunn fortwährend trennt zwischen geistiger und sinnlicher Schönheit, so hat er nicht bedacht, was denn das Wort *καλός* für den Griechen bedeutet, worüber ich nur auf die schönen Worte Hermann's [51]) verweisen kann. Endlich ist ja ganz und gar das *ὑπερήφανον* übersehen. Zunächst ist es falsch bezogen, denn wenn Brunn [52]) übersetzt «die Göttin steht in der Mitte des Tempels, aus parischem Stein das schönste Kunstgebilde, hoch erhaben und den Mund ein wenig wie zu leisem Lächeln öffnend», so wird doch Jeder das «hoch erhaben» auf die Göttin beziehen, es müsste also *ὑπερήφανος* dastehen. Aber es steht *ὑπερήφανον* und dies muss sich ebenso wie *μικρόν* beziehen auf *ὑπομειδιῶσα*. Denn das soll ausgedrückt werden dass die Aphrodite erhaben lächelt als Göttin und leise verstohlen wie ein sehnsüchtig Weib [52b]). Wie vortrefflich dieses Wort ihrem Character entspricht, wird sich unten

---

51) Stud. d. gr. Künstl. p. 25 u. N. 123. 52) p. 346.

52b) Die ältern Ausgaben des Lucian setzen ein Kolon hinter *ὑπερήφανον* und verbinden es danach mit *δαίδαλμα*. Aber dann steht das *καί* unerklärlich da; die Interpunktion von Jacobitz in seinen beiden Ausgaben ist unwidersprechlich richtig und nach ihr scheint mir keine andere Beziehung möglich, als die, welche ich oben gegeben habe.

zeigen, Brunn aber hätte doch ausführen sollen, was er sich unter dem *ὑπερήφανον* gedacht hat. Es ist aber noch die Geschichte da von dem Jüngling, dessen Leidenschaft das Bild befleckt hat, denn hieraus wird Brunn ohne Zweifel dasselbe folgern, was er über den Eros des Praxiteles bemerkt[53]): «Welche Bedeutung aber der Künstler dem sinnlichen, körperlichen Reiz in der Darstellung eingeräumt hatte, zeigen sowohl die Anspielungen Lucian's[54]), als in noch höherem Grade die Verirrungen einer griechischen Phantasie, welche den Eros zu Parion, wie die knidische Aphrodite befleckten.» Man wundert sich doch billig über solche Folgerungen, noch mehr aber über die Inconsequenz Brunn's. Von der Aphrodite des Phidias wird erzählt, sie reize den Beschauer zur Wollust, aber das ist nach Brunn[55]) «Missverständniss oder spätere Erfindung» (!). Jedermann wird fragen, warum beurtheilt Brunn dieselben Geschichten bei Praxiteles anders? Weil es ihm gefiel, den Praxiteles zu beurtheilen im Widerspruch mit aller Urkunde. Wollte er das, so hätte er wenigstens consequent sein und den Griechen sowohl Schönheits- als Sittlichkeitsgefühl absprechen sollen, denn ohne dies bleibt die Bewunderung, welche sie dem Praxiteles überhaupt und seinen einzelnen Werken zollten, als unaufgelöster Widerspruch stehen. Göthe[56]) bemerkt: «die Tradition sagt, dass brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden»; ich glaube nicht, dass die vorliegenden Erzählungen so zu beurtheilen sind, vielmehr folge ich der Erklärung, die schon Wieland[57]) angedeutet hat. Denn sehen wir jene Geschichten näher an. Bei Philostratus[58]) ist die Rede von einem Menschen, der bei uns sofort in's Tollhaus

---

53) p. 349 f.

54) Amor. 11 u. 17. Nach dem oben Bemerkten bedarf es nicht einer neuen Ausführung, um zu zeigen, wie falsch diese Stellen verstanden sind.

55) p. 205. Anm. 1.

56) Ueber Diderot in d. Propyl. I, 2. p. 20.

57) Ueber d. Ideale etc. Bd. 45 p. 210. Vgl. Feuerbach Vatic. Ap. p. 304 N. 19.

58) Vgl. Apollon. VI, 40 p. 128 ed. Kayser.

wandern müsste. Er will sich alles Ernstes mit der knidischen Aphrodite verheirathen und Apollonius hat Mühe, ihn zur Vernunft zu bringen, da sein Vorhaben den Knidiern keineswegs wunderbar erscheint. Hier heisst es: *καλέσας* (Apollonius) *οὖν τὸν θρυπτόμενον ἤρετο αὐτόν, εἰ θεοὺς νενόμικε, τοῦ δ' οὕτω νομίζειν θεοὺς φήσαντος, ὡς καὶ ἐρῶν αὐτῶν καὶ τῶν γάμων μνημονεύσαντος, οὓς θύσειν ἡγεῖτο, σὲ μὲν ποιηταὶ, ἔφη, ἐπαίρουσι τοὺς Ἀγχίσας τε καὶ τοὺς Πηλέας θεαῖς ξυζυγῆναι εἰπόντες, ἐγὼ δὲ περὶ τοῦ ἐρᾶν καὶ ἐρᾶσθαι τόδε γιγνώσκω.* Und wie sucht nun Apollonius ihn zurückzubringen von seinem Vorhaben? Wir erwarten, er wird ihm begreiflich zu machen suchen, mit einer Bildsäule lasse sich keine Ehe schliessen. Keineswegs, vielmehr sagt er, Götter lieben nur Götter, es darf nur zwischen Gleichen Liebe bestehen, wer dieses Gesetz übertritt, den trifft die Strafe des Ixion. Und der Mann ging darauf hin und opferte *ὑπὲρ ξυγγνώμης.* Diese Geschichte wird nur dadurch erklärt, dass das Götterbild für den Griechen nicht ein Bild, sondern die wirkliche Gottheit war, nicht etwas Todtes, sondern der lebendige Leib der Gottheit, den ihr Numen erfüllt [59]). Ebenso wird die andere Geschichte von der Befleckung der knidischen Aphrodite bei Lucian [60]), welche die Tempelwärterin dem Lykinos und seinen Begleitern erzählt, nicht als etwas Wunderbares, sondern nur als ein Frevel gegen die Gottheit mitgetheilt. Hier ist auch von brutaler Sinnlichkeit nicht die Rede, vielmehr hat die ganze Erzählung einen durchaus schwärmerischen Character. Der Jüngling steht Tage lang vor der Göttin, die Augen auf sie gerichtet, er schneidet sein «*Ἀφροδίτη καλή*» in alle Bäume, er versucht ein Würfelorakel, bis ihn endlich die Leidenschaft zum Excess treibt. Die Deisidämonie hat ihn verlassen, er sieht in der Göttin nicht mehr einen Gegenstand der Verehrung, sondern der Liebe. Dass aber die meisten dieser Erzählungen sich auf Bilder des Eros und der Aphrodite beziehen, er-

59) Dies ist von Feuerbach Vatic. Ap. p. 24 f. sehr schön ausgeführt. Vgl. auch Böttticher Tektonik II p. 130.

60) Amor. c. 15 f.

klärt sich von selbst. Eben die Gewalt der Schönheit über das griechische Gemüth, die so mächtig ist, dass sie die fromme Scheu aus dem Herzen drängt, ferner der Glaube, dass die Statue der leibhaftige Gott ist, sind die Ursache solcher Erscheinungen und man könnte fragen, ob diese Erzählungen sich nicht vielmehr als Beweise für die höchste Lebendigkeit und zauberhafte Schönheit jener Statuen anführen liessen, zumal da sie sich an solche knüpfen, von deren Lobe das Alterthum voll ist?

Aber es bleiben noch zwei Epigramme[61]), welche Brunn anführt zu einer ähnlichen Folgerung, wie die Stellen Lucian's. Das eine heisst:

Ἀφρογενοῦς Παφίης ζάθεον περιδέρκεο κάλλος
καὶ λέξεις· αἰνῶ τὸν Φρύγα τῆς κρίσεως.
Ἀτθίδα δερκόμενος πάλι Πάλλαδα, τοῦτο βοήσεις·
ὡς βούτης ὁ Πάρις τήνδε παρετρόχασε.

das andere:

Τὰν Κνιδίαν Κυθέρειαν ἰδών, ξένε, τοῦτο κεν εἴποις·
αὐτὰ καὶ θνατῶν ἄρχε καὶ ἀθανάτων·
τὰν δ' ἐνὶ Κεκροπίδαις δορυθαρσέα Πάλλαδα λεύσσων
αὐδάσεις· ὄντως βουκόλος ἦν ὁ Πάρις.

Hieraus wird nun gefolgert[62]), «dass auch die Alten schon diesen Gegensatz (zwischen körperlicher und geistiger Schönheit) in seiner ganzen Schärfe empfanden, lehren jene beiden Epigramme auf die knidische Aphrodite und die lemnische Athene, in denen Paris ein Rinderhirt gescholten wird, weil er den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe» (!). Fragt man nun zunächst, warum sich diese Epigramme auf die lemnische Athene des Phidias beziehen sollen, so ist die Antwort, weil es Brunn so beliebte; wahrscheinlich um jenen Gegensatz aufstellen zu können zwischen dem specifisch schönsten Werk des Phi-

61) Brunck Anall. III p. 200, n. 248. I p. 262.
62) p. 348 u. 204.

dias und des Praxiteles. Hätte er genauer die Epigramme ansehen wollen, so hätte er einen positiven Gegengrund gegen die Beziehung auf die Lemnierin gefunden. Es wird der Athene in dem zweiten das Beiwort δορυθαρσής gegeben. Wie passt nun dieses auf die durch ihre Schönheit berühmte Lemnierin, die unbewaffnet, nicht als streitbare Jungfrau gebildet war, wofür Brunn (p. 183) selbst die Stellen anführt? Vielmehr weist dieses Epitheton entweder auf die Parthenos oder auf die Promachos, am passendsten ist es für letztere. Nicht so gewiss ist die Beziehung des ersten Epigramms, doch spricht das Beiwort Ἀνθίς jedenfalls mehr für eine von jenen beiden, als für die von der Lemnierin auf die Akropolis geweihte. Ferner: Wo steht etwas von dem Gegensatz zwischen körperlicher und geistiger Schönheit? Brunn müsste denn etwa ζάθεον κάλλος übersetzen wollen «sinnliche Schönheit». Wo steht, dass Paris «den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe»? Es macht eigne Empfindungen, bei solcher Exegese einen Praxiteles tadeln zu hören. In den Epigrammen ist es bekanntlich nicht selten, dass man das Lob von Hera-, Athene- oder Aphroditebildern bezieht auf das Parisurtheil[63]); so geschieht es auch hier. Der Sinn des ersteren (von dem übrigens noch nicht ausgemacht ist, ob es sich auf die Knidierin bezieht) ist: Sieht man die göttliche Schönheit der Aphrodite, so wird man einstimmen in das Urtheil des Paris; sieht man aber die attische Pallas, so wird man sagen: Welch' ein Tölpel war Paris, dass er an dieser vorüberging! Das andere sagt: Siehst du die knidische Aphrodite, Fremdling, so möchtest du wohl sagen: Herrsche allein über Sterbliche und Unsterbliche; erblickst du aber die speerkühne Pallas, so wirst du sagen: der Paris war in Wahrheit ein Rinderhirt, d. h. er hatte kein Urtheil über Schönheit. Wer wird nun wohl nach Ausdruck und Parallelismus der Disticha einen andern Sinn finden können, als

63) Vgl. Brunck Anall. I p. 231, no. 41. p. 15, n. 32. Martial. Epigr. X, 89 etc.

den: Diejenige ist die schönere, vor welcher der Beschauer grade steht?

Die dritte Stelle über die knidische Aphrodite steht bei Lucian de imag. c. 23. Hier rechtfertigt sich Lykinos vor der als anwesend gedachten Smyrnäerin mit diesen Worten: *ἐγὼ δὲ — ἤδη γάρ με προάξεται τἀληθὲς εἰπεῖν — οὐ θεαῖς σε, ὦ βελτίστη, εἴκασα, τεχνιτῶν δὲ ἀγαθῶν δημιουργήμασι λίθου καὶ χαλκοῦ ἢ ἐλέφαντος πεποιημένοις. τὰ δὲ ὑπ' ἀνθρώπων γεγενημένα οὐκ ἀσεβὲς οἶμαι ἀνθρώποις εἰκάζειν· ἐκτὸς εἰ μὴ σὺ τοῦτο εἶναι τὴν Ἀθηνᾶν ὑπείληφας τὸ ὑπὸ Φειδίου πεπλασμένον ἢ τοῦτο τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην, ὃ ἐποίησε Πραξιτέλης ἐν Κνίδῳ οὐ πάνυ πολλῶν ἐτῶν* d. h. ich habe dich nicht Göttinnen verglichen, sondern Werken, die von Menschenhänden gemacht sind; das ist aber kein Frevel, du müsstest denn geglaubt haben, dass das von Phidias gebildete Werk Athene sei oder das von Praxiteles verfertigte die himmlische Aphrodite, da es doch, wie weiter folgt, nur Abbilder seien, denn die wirklichen Bilder der Gottheiten seien menschlicher Nachahmung unerreichbar. Hier wird also die knidische Aphrodite ein Abbild der himmlischen Aphrodite genannt und darin liegt der beste Gegenbeweis gegen Schmähungen. — Wie verhält sich nun diese Aphrodite des Praxiteles zu den früheren Darstellungen der Gottheit? Sie unterscheidet sich wesentlich von der frühern Auffassung und heisst doch *οὐρανία* wie jene. Ein einziges Wort löst diesen Widerspruch. Die Aphrodite des Praxiteles ist Ideal. Sie ist die himmlische Aphrodite, aber sie ist es nicht allein, sie ist nicht eine Seite der Aphrodite, sondern die Aphrodite. Auf diese Bedeutung des Ideals hat soviel ich weiss, nur Feuerbach[64]) in einer kurzen Notiz hingewiesen, man erlaube mir daher eine etwas nähere Begründung. Feuerbach bemerkt: «Das Wesen der Urbilder, wie sie ein Phidias, ein Polyclet schufen, beruht in der Totalität.» Das griechische Götterideal tritt dem in tausend Gestalten zersplitterten Gott des Lebens grade so gegenüber, wie der sokratische Begriff der bunten Fülle des Einzelnen. Nicht die Schönheit allein

64) Nachgel. Schr. III, 60.

haben die Griechen an ihren Göttern bewundert, sondern ebensosehr die Ganzheit; sie sahen die zersplitterte Vielheit des Lebens in der Kunst als Ganzes, und es liegt ein tiefer Sinn darin, wenn es heisst, der Künstler habe den Gott gesehen. Geht man der Geschichte der einzelnen Götterbegriffe nach, so lässt sich bei manchen genau nachweisen, wie aus einem ursprünglich als Einheit gedachten Götterwesen sich im Laufe der Zeit eine Menge von Göttergestalten entwickelt hat, die nicht mehr das Ganze, sondern nur eine Seite, eine Wesensäusserung der ursprünglichen Einheit darstellen. Jene ältesten mit Attributen überladenen Idole zeigen noch diese ursprüngliche Einheit. Denn wohl sieht es seltsam und lächerlich aus, wenn diesen Idolen der Götter alles Mögliche angehängt wird; aber es liegt der tiefe Sinn darin, alle Wesensäusserungen der Gottheit zu vereinigen, zu sammeln in einen Leib. Sehen wir nicht auch bei Homer Aehnliches?[65]) Denn ist es ein Unterschied, wenn Homer dem einen Gott die Thätigkeit eines andern beilegt, wenn er die Epitheta tauscht, wenn er z. B. dem Zeus das Epitheton des Hades giebt[66]), oder wenn ein Cultbild mit Attributen erscheint, die uns sonst in der Hand anderer Gottheiten zu begegnen pflegen? Geht man nun aus von diesen Schöpfungen eines fromm unschuldigen Triebes, der in sich selbst einheitlich auch auf seine Gottheit Alles überträgt, was er fühlt; verfolgt man, wie sich aus dieser ein Wesen nach dem andern ablöst, wie das, was ursprünglich nur eine Kraft eines ganzen Wesens war, zu einer selbständigen Gestalt wird; rechnet man hiezu die Reizbarkeit der griechischen Phantasie, die immer grösser wurde, je mehr neue Eindrücke die Geschichte ihr bot, und man wird den Idealschöpfungen der griechischen Kunst eine tiefere Bedeutung zuerkennen, als die ist, dass sie die Lust am Schönen befriedigten. Es ist derselbe Sinn, der das Ideal eines Gottes geschaffen und der das alterthümliche Cultbild mit Attributen behängt, es ist auch

65) Ich erinnere an Nägelsbach's schöne Untersuchungen in seiner «homerischen Theologie».

66) Il. IX, 457.

derselbe Inhalt in beiden, nur die Form, die Erscheinung ist verschieden. Die fromme Ahnung einer grossen einheitlichen Gottheit, welche das rohe Schnitzbild erweckt, ist zum Schauen des wirklich erscheinenden Gottes geworden im Ideal. Was der Grieche hineinschaute in sein Schnitzbild, das schaute ihm entgegen aus seinem Ideal; die ahnungsvolle Zeichensprache des erstern ist erhabene Gestaltensprache geworden in letzterm. Wäre der Sinn der Griechen nicht genährt, wäre seine Phantasie nicht angeregt durch die Fülle der Idee, die der Leib seines Schnitzbildes barg, er hätte nie seine Ideale geschaffen. Es ist ein grosser Sprung vom Schnitzbild zum Ideal in künstlerischer Hinsicht, aber sie sind religiös ganz dasselbe. Das Ideal schlummert im Schnitzbild, der Künstler hat es geweckt; er hat die Idee beibehalten, aber er hat sie umkleidet mit der Schönheit der Form und dadurch erst ist sie sichtbar, ist sie gegenwärtig geworden. Nun hat die unendliche Welt der Ahnung Gestalt gewonnen in der Kunst, die göttliche Kraft ist göttliche Person geworden. Man meint die Griechen hoch zu stellen, wenn man die Empfänglichkeit für das Schöne ihnen beilegt, man setzt sie herab, wenn man nur dieses an ihnen hervorhebt. Die Bewunderung, welche der Grieche seinen Götteridealen zollte, war ebensosehr religiöser Drang, wie die Lust am Schönen. Sehen wir in's griechische Leben. Niemand wird läugnen, dass ein besonderes Organ nach Vereinzelung, nach Zersplitterung im griechischen Geist lag: jedes sittliche Verhältniss hatte seinen Vorsteher mit dem darauf bezüglichen Epitheton, jede Tageszeit, ja jede Beschäftigung ihren bestimmten Gott, jedes bedeutende Ereigniss bewirkte die Aufstellung eines neuen Gottes als des Retters in diesem bestimmten Fall — wohin wäre der griechische Gottesbegriff gerathen, wenn nicht die Kunst mit der Ganzheit ihrer Ideale, ich möchte sagen mit ihrer monotheistischen Tendenz dieser tausendfältigen Zersplitterung des einen Begriffs entgegengetreten wäre! Zertrümmert und zerstückt war der Gottesbegriff im Leben, die Kunst sammelte seine zerstreuten Glieder in einen Leib, sie stellte nicht eine Seite des Gottes, sondern den ganzen Gott dar, nicht einen Gott, sondern den

Gott. Darin liegt der nicht zu berechnende Einfluss, die befreiende, erhebende Wirkung der Götterideale auf das griechische Gemüth. Wohl haben auch die Dichter, wohl hat der Psalmenschwung eines Aeschylus einen Zeus geschaffen, der gleich erhaben ist wie der des Phidias; aber er bildete ihn im schnell verrauschenden Wort, Phidias stellte ihn hin als lebendigen Körper. Vergegenwärtigen wir uns nur den Eindruck des olympischen Zeus. Schon die Alten rühmten, dass nicht nur Hoheit und Majestät, sondern auch Milde und Friede in seinen Zügen wohnten; sie sahen den Strafenden, aber auch den Erbarmenden, den Wächter des Eides, aber auch den Hort der Flehenden, sie sahen die Einzelzeusse des Lebens vereinigt in ihm. Er thronte von Golde überstrahlt wie im Sonnenglanz auf den Höhen des Olympos; die Bilderschrift seines Sessels verkündete sein Wesen, seine Thaten. Als mächtigen Herrscher über den ganzen Erdball bezeichneten ihn Atlas und Prometheus, die Enden der Welt, aber als der gnädige, versöhnte Gott schickt er seinen liebsten Sohn zur Befreiung der gestraften Titanen; Niobe mit ihren Kindern zeugt von ihm als dem Rächer der Hybris, denn um sein Haupt wandeln die Horen, die Wächterinnen sittlicher und natürlicher Ordnung. Das Ganze des Zeusbegriffs wollte Phidias den Griechen offenbaren. Das thut jedes Ideal, und vielleicht liegt uns die Entstehung desselben bei keiner andern Gottheit so deutlich vor, als bei der Aphrodite, für die ich das Gesagte anwenden möchte. Aus der ursprünglichen Einheit ihres Wesens löst sich bereits in früher Zeit eine besondere Gestalt ab, die Pandemos; es ist uns ausdrücklich überliefert, dass Theseus den Cult der Pandemos zu dem der Urania hinzugefügt hat [67]). In Megalopolis standen eine Urania und Pandemos neben einer dritten namenlosen [68]); in Theben standen Urania, Pandemos, Apostrophia neben einander [69]). An diese verschiedenen Gestalten der Aphrodite schloss sich auch die Kunst vor Praxiteles an; Phidias

67) Paus. I, 14, 6. 22, 3. Vgl. Gerhard über Venusidole, in den Abhandl. d. Berl. Akad. 1843. p. 4.

68) Paus. 8, 32, 2. 69) Paus. 9, 16, 3.

bildete eine Aphrodite mit der Schildkröte in der einseitigen Auffassung als Urania, Scopas eine auf einem Bock sitzende Pandemos; ein Temenos umfasste beide[70]), aber noch nicht ein Leib. Die ganze Aphrodite, in welcher die Gegensätze der frühern Zeit aufgehoben erscheinen, ist die praxitelische zu Knidos; sie ist weder das Eine noch das Andre oder sie ist das Eine sowohl wie das Andre, weil sie beides ist. Bekannt sind Schiller's Worte[71]) über die Mischung der Gegensätze in der Iuno Ludovisi, Aehnliches gilt von der Aphrodite, denn eben die Vereinigung des Entgegengesetzten ist das Wesen des Ideals und daher kommt es, dass die berühmtesten Kunstkenner sich in Widerspruch befinden können über den Ausdruck eines Idealkopfs, was nicht der Fall wäre, wenn eine Seite sich entschieden ausprägte. Ist das Gesagte richtig, so erklärt sich die Bewunderung der knidischen Aphrodite, von der das Alterthum voll ist. Man erblickte die ganze leibhaftige Gottheit im Marmorbild des Praxiteles.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied der älteren Aphroditedarstellungen von der praxitelischen ist der, dass jene noch ganz frei erscheinen von dem, was ihr Wesen ist; sie verleihen Liebe, aber sie fühlen sie selber nicht. Wir wissen das theils aus der Erzählung über die Aphrodite des Agoracritus, theils aus einem erhaltenen Bildwerk, welches nach dem Urtheil der vortrefflichsten Kunstforscher der Zeit des Phidias nahe steht, ich meine die Venus von Milo[72]). Konnte Agoracritus seine Aphrodite in eine Nemesis umwandeln, so muss sie ernst und erhaben, als hohe, hehre Göttin gebildet gewesen sein, ohne selbst Sehnsucht und Verlangen zu fühlen. Und so ist auch jene Statue eine erhabene Herrscherin ohne Mangel und Bedürfniss. Diese einseitige Hoheit verschwindet in der praxitelischen Aphrodite; sie fühlt die Wonne ihres Wesens und Kunde davon

---

70) Paus. 6, 25, 2.

71) Aesthet. Erziehung d. Menschen. Br. 15.

72) Die Ansicht, welche in ihr eine Wiederholung der koischen Aphrodite des Praxiteles erblickt, steht denn doch etwas allzu stark in Widerspruch mit den Nachrichten über den Künstler und mit dem Charakter der Werke, die man mit Sicherheit auf ihn zurückführen darf.

giebt der Glanz ihres Auges, sie fühlt ihren eigenen Begriff wie der Eros des Praxiteles. Diese Umwandlung, die uns in derselben Weise beim Dionysos begegnen wird, ist religionsgeschichtlich ebenso wichtig wie künstlerisch: in jener Hinsicht, — was ich hier natürlich nicht weiter ausführen kann — weil die göttliche Person nicht mehr frei ist von ihrem Begriff, in dieser, weil der Ausdruck der Empfindung, der Seele durchdringen und zur Geltung kommen musste. Dies ist aber ein Punkt, auf den alle specielleren Nachrichten über Praxiteles führen.

Es ist oft daran erinnert, dass die Nacktheit der Aphrodite in Zusammenhang stehe mit dem Verfall der Sitten, mit dem Aufkommen des Hetärenwesens; ich bin weit entfernt, diesen Zusammenhang zu läugnen. Es konnte nicht eher eine nackte Aphrodite gebildet werden, als in dieser Zeit; kein Künstler der frühern Zeit konnte es wagen, ja er konnte nicht einmal den Gedanken fassen zu der nackten Darstellung der Göttin, weil noch die Sitte zu grosse Gewalt ausübte. Nur darf man den innern Zusammenhang, in dem jedes Erzeugniss zu der Zeit steht, in der es geschaffen, nicht so verstehen, als sei die nackte Aphrodite Folge jener Richtung. Die Gedanken, die Leben und Kunst bewegen, sind dieselben, aber ihre Erscheinung ist oft grundverschieden. Derselbe Gedanke, der wie ein Thautropfen seine Schönheit verliert im Schmutz des Lebens, wird von der Kunst dargestellt in ursprünglicher Unschuld, als sei er so eben herabgestiegen aus seiner lichten Heimat. Es ist nicht wahr, dass in sittlich entarteten Zeiten die Kunst sofort auch eine entartete sein müsse, vielmehr gilt hier ein schönes Wort O. Müller's[73]): «Was man öfter in der Geschichte des geistigen Lebens bemerkt hat, nicht die Zustände, in denen die Völker noch ohne Schwanken auf der Bahn der guten Sitte einhergehn, wo die Grundpfeiler ehrenfester Gesinnung und unschuldigen Wandelns durch keine untergrabenden Gewalten der Leidenschaften und des Raisonnements erschüttert sind, sind diejenigen, in denen die schönsten Früchte der Kunst reifen; es ist als wenn

73) Griech. Literaturgesch. II p. 20.

das Grosse und Edle im Menschen des Anreizes bedürfte, den es durch die naheliegende Gefahr der Entartung und Verführung erhält, um in den Werken der Kunst sich zu zeigen und das im Leben entschwundene Glück hier noch eine Zeit festzuhalten». Dass aber die knidische Venus voll Adel und Keuschheit gewesen, können wir ja auch aus den erhaltenen Nachbildungen lernen. Dazu kommt noch dies: Nach dem Ideal, nach dem Ganzen strebte, wie ich oben bemerkte, die Kunst; dieses Ideal zeigt die knidische Aphrodite, war dessen Verwirklichung anders möglich als durch die nackte Göttin? Es sollen sich in ihr Sinnlichkeit und Sittlichkeit mischen, Menschliches und Göttliches, Adel und Verlangen, in welcher andern Aphrodite ist dieses geschehn und konnte dieses geschehn? Die Knospe tritt heraus aus der Hülle des Kelches, wenn sie reif ist, der Welt ihre Schönheit zu zeigen; das Gewand der Aphrodite fiel und vor den Augen des Alterthums stand die Göttin der Schönheit [74]).

Die erhaltenen Nachbildungen der knidischen Aphrodite zu registriren wäre eine überflüssige Wiederholung der Arbeit Andrer, ich erlaube mir nur ein paar Bemerkungen über zwei Statuen, von denen die eine der Knidierin in ihrer Auffassung eben so nahe zu kommen scheint, wie die andere ihr fern steht, ich meine die Venus aus Palast Braschi in München und die mediceische. Denn noch immer behandelt man die Frage, ob die mediceische Venus ein Bild der knidischen sei, als eine nicht ganz entschiedene, da doch Müller [75]) mit dem grössten Recht bemerkt, dass die Frage wohl als abgemacht anzusehn sei. A. Stahr [76])

---

74) Anders rechtfertigt ihre Nacktheit Feuerbach Nachl. III p. 119 f.

75) Hall. Literaturztg. 1835 II p. 239.

76) Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. Braunschweig 1855 p. 337. (In diesem Buche enthält der Abschnitt über Scopas und Praxiteles, den ich genauer studirt habe, weder eigene Forschung noch einen fördernden Gedanken; er ist vielmehr eine Zusammenstellung aus den Schriften der sehr bös behandelten „Professoren des Alterthums" bald mit, aber eben so oft ohne Anführungszeichen. Ich werde nicht alle, aber hinlänglich viele Belege für dieses Urtheil anführen. Dass aber solche namenlose Entlehnungen auch anderswo

sagt, es sei nicht absolut gewiss, ob die Münze der Plautilla die berühmte praxitelische Statue darstelle und führt dann die Gründe auf, die auch bei Heyne [77]) zu lesen sind. So lange der Grundsatz gilt, den unter Andern Levezow [78]) sehr gründlich ausgeführt hat und der, soviel ich weiss, noch nicht umgestossen ist, dass die Alten das ihre Stadt Auszeichnende auf ihre Münzen setzten, so lange ist es gewiss, dass die auf der knidischen Münze erscheinende Figur ein Abbild der praxitelischen Aprodite, dass also die mediceische nicht auf sie zurückzuführen ist. Ein neuer Grund, soviel ich weiss, gegen ihre Identität ist die Haltung des Kopfes. Die Münze zeigt den Kopf im Profil, dass dies nicht auf die Statue zurückzuführen ist, hat schon Visconti [79]) bemerkt. Die knidische Statue war ein Tempelbild und dieses musste das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen. Ein Tempelbild mit seitwärts gewandtem Haupt hat es nie gegeben und konnte es nicht geben. Ist auch das Urtheil, welches Müller [80]) über die mediceische Venus fällt, etwas zu hart, so muss ich doch aufs Entschiedenste Feuerbach [81]) widersprechen, welcher meint, sie habe den Geist der praxitelischen am treusten bewahrt. Eben das göttlich Erhabene, das in letzterer mit dem höchsten Liebreiz vereinigt war, fehlt ihr und dazu kommt die gänzliche Verschiedenheit der Stellung, die durch eine Vergleichung mit der Münze sofort in die Augen springt und natürlich für den Ausdruck sehr wesentlich ist. Schon das leise Zusammenschmiegen der Schenkel, das veranlasst wird durch dasselbe Gefühl, welches die linke Hand be-

---

nicht fehlen, hat mich ein flüchtiges Lesen auch der übrigen Abschnitte gelehrt. So sind auf p. 161 und 164 zwei Gedanken über den olympischen Zeus aus Böttiger's Andeutungen p. 96, 97 und 103 genommen und mit p. 215 vergleiche man Feuerbach Nachl. (ein Buch, das in ausgedehntestem Maase benutzt ist) III, p. 10.

77) Antiq. Aufs. I p. 125.

78) Ueber die Frage, ob die medic. Venus ein Bild der knidischen sei p. 46 ff.

79) Mus. Pio-Clem. I, p. 113 N. 1.

80) a. a. O.

81) Nachl. III, p. 124.

wegt, unterscheidet die Münze von der mehr entfalteten Stellung der mediceischen Venus.

Dagegen betrachte man die Münchener Statue! Es kann die Wasserlilie nicht keuscher sein, die gleich ihr eine Tochter der Fluthen ist. Nackt und hülflos steht sie vor uns, die Göttin überschwänglichen Glücks, dass man sie ein Kind des Plutus und der Penia nennen möchte, wie den Eros der Diotima. Durch das Auge dringt der Glanz der Wonne, die sie birgt, wie der Duft aus der neu aufbrechenden Knospe, aber die Scham will gleichsam diese quellende Sehnsucht zurückdrängen, sie bewegt die Hand und drückt leise die Schenkel zusammen. Gerade darin, dass sie nicht entfaltet, was sie ist, dass sie ihr eigenes Wesen verschliesst und in sich zurückdrängt, liegt das Keusche und Reine. Nur das seelenverwandte Organ wird zum Verräther.

Das Gefäss neben der knidischen Aphrodite, auf welches sie das Gewand legt, fasse ich aber so auf, wie nach meiner Ansicht viele Attribute ruhender Figuren aufzufassen sind; es verknüpft mit der ruhenden Statue eine vorangegangene Thätigkeit, es drückt die Ruhe als eine gewordene aus. Neben dem Apollino hängt an einem Baumstamm der Köcher, er soll die Ruhe des Gottes als eine auf die Thätigkeit folgende darstellen, aber nicht als ein Sein schlechthin. Ebenso ist es mit den Flöten in der Hand des Satyrs. Der einsame, aus dem Zusammenhang der Zeit losgerissene Moment, den die Plastik darstellt, wird dadurch verknüpft mit einer Handlung, die Ruhe mit einer Bewegung, das Sein mit dem Werden. Das war eine tiefe Nothwendigkeit für den griechischen Geist [82]), er suchte da-

82) Zeigt nicht die Sprache etwas ganz Aehnliches? Denn wodurch erklärt sich anders jener bekannte schöne Gebrauch des Perfekts von Verben der Bewegung, da wo wir das Präsens eines Verbs der Ruhe setzen und denken? Simonides (fr. 114. Bergk p. 780) sagt:

Θηρῶν μὲν κάρτιστος ἐγώ, θνατῶν δ' ὃν ἐγὼ νῦν
φρουρῶ, τῷδε τάφῳ λαΐνῳ ἐμβεβαώς.

Weitere Beispiele sind überflüssig, vgl. Nägelsbach z. Il. α, 37. Nichts ist ungriechischer, als der Gedanke eines abstract ruhenden Seins; überall zieht man es in den Fluss der Bewegung und fasst es nur als Resultat vorangegangener Thätigkeit. Auf einem ähnlichen Princip be-

durch den natürlichen Zusammenhang zwischen Ruhe und Bewegung zu wahren, denn ihm ist sein Kunstwerk kein aus Zeit noch aus Raum losgerissenes Wesen. Bei Gewandstatuen wird dies Verknüpfen zweier Momente, wie öfters bemerkt [83]), durch die Bewegung des Gewandes ausgedrückt; wir sehen oft eine Statue ihrer Stellung nach in Ruhe, aber im Gewand rauscht noch die Bewegung, wie eine allmählich verlaufende Welle.

5. Dionysos. Der praxitelische Dionysos, den Callistratus [84]) beschreibt, unterscheidet sich von der ältern Darstellung des Gottes auf ähnliche Weise, wie die jüngere Aphrodite von der älteren. Dem ältern fehlt die tiefe Sehnsucht, die das Wesen des jüngern ist. Zwar bleibt auch er Gott in dem Kreise seiner Satyrn, im Rausch des Naturlebens, wie Prinz Heinrich König bleibt in der Kneipe

---

ruht nach meiner Ansicht die leise Oeffnung des Mundes an griechischen Statuen. Denn wenn Hegel (Aesthet. II p. 398) und mit ihm Feuerbach (Nachl. II p. 16) dieselbe durch die an und für sich schöne und richtige Bemerkung erklären, dass beim strengen, festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände der Mund sich schliesst, bei dem blicklosen, freien Bewusstsein dagegen sich leise öffnet, so widerspricht dem, dass die Götter nicht in so freien, beziehungslosen Momenten gedacht sind. Geschlossne Lippen würden namentlich im Marmor etwas Todtes und Starres haben; die leise Oeffnung des Mundes weckt den Begriff von Thätigkeit und Leben. In der Malerei ist uns überliefert, wer zuerst den Mund an seinen Figuren geöffnet hat, in der Plastik nicht, allein auch hier wird es ein grosser Fortschritt gewesen sein. Geschlossne Lippen, wie sie z. B. jene alten Terracotten bei Gerhard Ant. Bildw. 1 ff. zeigen, stellen die Gottheit als ein abgeschlossnes, in sich zurückgezogenes Sein dar; wird der Mund geöffnet, so tritt die Gottheit gleichsam aus sich heraus und in Beziehung zu einem Andern; sie redet zum Menschen. Sieht man die Zeusmaske von Otricoli, ist es nicht, als ob eine erbarmende Rede, etwa ein *οὐ μὲν γάρ τί που ἐστιν οἰζυρώτερον ἀνδρός* ihre Lippen bewegt? — Hiermit scheint Schnaase Geschichte d. bild. K. II, 104 übereinzustimmen, indem er sagt, der Mund sei stets ein wenig geöffnet „wie zur Rede".

83) Feuerbach Nachl. II, p. 34.

84) Stat. VIII. Stahr p. 361 identifizirt diesen Dionysos mit dem, welcher nach Paus. VI, 26, 1 zu Elis in einem Tempel stand, weil er den Callistratus nicht angesehen hat. Denn dieser sagt *ἄλσος ἦν καὶ Διόνυσος εἱστήκει.* Uebrigens vgl. mit p. 360 Müller's Handb. §. 383.

von Eastcheap, aber er ist sehnsüchtig und träumerisch. Jener ältere Dionysos schaut mit freiem klarem Auge über sein Reich, die Natur; seine Seele ist still und heiter, wie es dem Göttergemüth geziemt, aber der jüngere ist voll Sehnsucht und Trübsinn. Sein Blick ist niedergebannt in die Natur, deren Freude und Trauer in seinem Herzen wiederklingt, sein Auge ist sehnsüchtig schwärmerisch (ὅμμα δὲ ἦν πυρὶ διαυγές, μανικὸν ἰδεῖν); das Göttergemüth ist hinabgezogen in's Naturleben und fühlt tief die Lust und das Weh seines eignen Wesens. Wir kommen auch hier darauf, dass Praxiteles sein Hauptaugenmerk gerichtet hat auf die Darstellung der Seele.

III.

Wenn ich nicht irre, so verräth Cicero an einigen Stellen eine besondere Vorliebe für die Kunst des Praxiteles. Er sagt in der vierten Verrina[1]): Videamus, quanta ista pecunia fuerit, quae potuerit Heium, hominem maxime locupletem, minime avarum, ab humanitate, a pietate, a religione deducere. Ita iussisti, opinor, ipsum in tabulas referre: «haec omnia signa Praxiteli, Myronis, Polycliti sestertium sex milibus et D vendita esse.» Rettulit. Recita ex tabulis. Iuvat me haec praeclara nomina artificum, quae isti ad caelum ferunt, Verris aestimàtione sic concidisse. Cupidinem Praxiteli sestertium MDC! Profecto hinc natum est «malo emere quam rogare»[2]). Warum nun dieser Ausruf über den Cupido des Praxiteles, wenn nicht

1) cap. 6.

2) Die vier Statuen scheinen Stück für Stück zu demselben Preis verkauft zu sein oder richtiger als verkauft fingirt zu werden. Der Gesammtpreis soll 6500 Sestertien betragen haben; freilich ist die Zahl D in den Handschr. verderbt (vgl. Halm z. d. St.) allein da sie nur die Hunderte angeht, so ist das nicht wesentlich. Für den praxitelischen Cupido werden 1600 Sestertien angesetzt; diese Zahl mit 4 multiplicirt giebt 6400.

desswegen, weil bei ihm das Missverhältniss zwischen Preis und Werth am grössten war, weil Cicero diese Statue für die schönste von den vieren hielt? Und das ist um so bemerkenswerther, weil er cap. 3 den Hercules des Myron egregie factus nennt, an den Kanephoren des Polyclet aber eine eximia venustas rühmt. Weit wichtiger ist eine andre Stelle, die ich aber besser an das Ende dieser Ausführung setze, weil ihre Bedeutung sofort in die Augen springt, nachdem erst die weiteren characteristischen Urtheile über die Kunst des Praxiteles erörtert sein werden.

Quintilian[3]) bemerkt: Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Sieht man den Zusammenhang dieser Stelle an, wo es vom Polyclet heisst humanae formae decorem addidit supra verum, wo dann vom Phidias die Rede ist, dessen höchste Leistungen die Bildungen der Götter seien, so ist es nicht zweifelhaft, dass hier unter veritas das Anschliessen an die Natur verstanden ist im Gegensatz einer über dieselbe hinausgehenden Kunst. Dass aber dieses Anschliessen an die Natur nicht ein sklavisches Copiren derselben bedeuten soll, zeigt auf der andern Seite die Bemerkung über den Demetrius, der similitudinis amantior quam pulchritudinis genannt wird. Daraus nun, dass zwei nach allen übrigen Nachrichten gänzlich verschiedenen Künstlern ein und dasselbe Prädikat der veritas beigelegt wird — was sich im Zusammenhang jener Stelle sehr wohl begreift, denn in dem Gegensatz gegen die supranaturalistische Richtung ihrer Vorgänger treffen beide zusammen — darf man natürlich nicht folgern, dass Quintilian sie nicht unterschieden wissen wolle. Auch Scopas heisst ein δημιουργὸς ἀληθείας[4]), man muss fragen, worin diese Naturwahrheit bestanden habe und ob sie das letzte Ziel seiner Kunst gewesen. Ein Gemälde Raphael's hat veritas und ein Bild wie Potter's Kuh ist ebenfalls ein verum; wir bedürfen weiterer Nachrichten, um zu entscheiden, was wir uns unter der veritas des Quinc-

3) XII, 10, 9.

4) Callistr. II. Vgl. über die veritas Böttiger Andeut. p. 162 und Jacobs zu Philostr. p. 687.

tilian, mit welcher das oben angeführte Urtheil des Statius: Marmora quae vivant caelo Praxitelis, vollkommen stimmt, zu denken haben. Brunn [5]) erklärt in Einklang mit seinem Princip, den Praxiteles als den Künstler der körperlichen Schönheit zu fassen, die veritas als die naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers. Zunächst lenchtet ein, dass dies eine willkürliche Beschränkung eines allgemeinen Urtheils auf etwas ganz Partielles ist. Ferner ist wohl zu begreifen, wie lebendige Stellungen oder ausdrucksvolle Mienen einer Statue das Prädikat der veritas verschaffen können, aber unbegreiflich ist, wie eine Eigenschaft, die auch der Wachsgruppe eigen sein kann, dies vermögen soll. Endlich hätte Quinctilian nach Brunn's Ansicht ein Urtheil ausgesprochen, das wesentlich auf das Technische sich bezieht; dass aber ein solches nicht gemeint sein kann, lehrt ein Blick auf den Zusammenhang jener Stelle. Die veritas des Praxiteles steht im Gegensatz zum Phidias. Sie bezieht sich, um das minder Wichtige voranzuschicken, zunächst darauf, dass Praxiteles seinen Figuren ein der menschlichen Grösse entsprechendes Körpermaas gegeben hat. Die Kunst steigt herab von dem Kothurn, auf den Phidias sie erhoben hatte. Zwar spricht Lucian [6]) von den grossen Kolossen, wie sie Phidias oder Myron oder Praxiteles geschaffen; die Hera Teleia des Letztern zu Plataeae nennt Pausanias ein *μεγέθει ἄγαλμα μέγα* und von seiner Artemis zu Antikyra sagt derselbe Berichterstatter [8]), sie sei an Grösse *ὑπὲρ τὴν μεγίστην γυναῖκα*, allein wir dürfen gewiss annehmen, dass er für die Hauptmasse seiner Statuen nicht das Maass der menschlichen Grösse überschritten haben wird. Aber nicht nur äusserlich hat er seine Statuen dem menschlich Wahren angenähert, er hat sie auch begabt mit Seele und Empfindung. Dies lehrt Diodor [9]), welcher, von den berühmtesten Künstlern redend, nur zwei namhaft macht, den Phidias und Praxiteles ebenso wie Philostratus in der oben angeführten Stelle. Diodor's Urtheil bezieht sich auf den Künstler überhaupt, es

5) p. 353. 6) Gall. cap. 24. 7) IX, 2, 7. 8) X, 37, 1.
9) Exc. Hoesch. l. XXVI, 1. p. 512 Wess.

lautet so bestimmt wie kein andres, es stimmt mit allem Resultaten, die sich von andern Seiten her für die Kunst des Praxiteles ergeben, man sollte es daher zum Eckstein dieser ganzen Untersuchung machen. Phidias, sagt Diodor, sei *μάλιστα τεθαυμασμένος ἐπὶ τῇ τῶν ἐλεφαντίνων ἀγαλμάτων κατασκευῇ*, von Praxiteles aber sagt er: *ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*. Betrachten wir zunächst wie Brunn dieses Urtheil benutzt hat. Er sagt [10]): «Den Ausdruck Diodor's, Praxiteles habe dem Steine *τὸ τῆς ψυχῆς πάθη* beigemischt, werden wir hiernach (Brunn spricht von den Silenen des Praxiteles, bei denen «nicht der Charakter einer leidenschaftlichen Ausgelassenheit, sondern einer muntern gemüthlichen Behaglichkeit vorauszusetzen sei»; wie daraus freilich die Unrichtigkeit des allgemeinen Ausspruches Diodor's folgt, sieht man nicht ein) nicht in seinem strengsten Sinne gelten lassen dürfen». Warum nun Brunn das Wort *ἄκρως*, das, wie Jeder sieht, nicht unwichtig ist, nicht angeführt hat, darauf giebt es nur wieder die Antwort, dass Brunn nicht ein urkundliches Bild von Praxiteles entwerfen wollte, sondern ein willkürliches. Es ist ferner falsch, wenn er sagt, er könne das Urtheil Diodor's nicht «in seinem strengsten Sinne» gelten lassen, vielmehr lässt er es gar nicht gelten, denn sein allgemeines Urtheil über Praxiteles ist dieses, dass er «sein Augenmerk auf die Erscheinung des Körperlichen gerichtet habe»; dem widerspricht schnurstracks das ebenfalls allgemeine Urtheil Diodor's. Es fragt sich, wie das Wort *πάθη* hier zu verstehen ist. Böttiger [11]) übersetzt es «lebendigster Ausdruck der Seele und der Affecten» und ähnlich erklärt Feuerbach [12]). Wie die Alten *ἦθος* und *πάθος* unterschieden haben, ist bekannt [13]) aber das Wort *πάθος* steht nicht immer in dem einseitigen Sinn als Gegensatz zum *ἦθος*, sondern es hat auch eine allgemeinere Bedeutung, es bedeutet allgemein die Stimmung der Seele,

10) p. 356.

11) Andeut. p. 162.

12) Nachl. III p. 107.

13) Vgl. die Stellen bei Meyer zu Winckelmann Buch 5. Kap. 3. Anm. 1.

sowohl die ruhige, als die bewegte. Hierfür giebt Xenophon[14]) ein schlagendes Beispiel. Socrates fragt den Bildhauer Kleiton: *Τὸ δὲ καὶ τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμεῖσθαι οὐ ποιεῖ τινα τέρψιν τοῖς θεωμένοις; Εἰκὸς γοῦν, ἔφη. Οὔκουν καὶ τῶν μὲν μαχομένων ἀπειλητικὰ τὰ ὄμματα ἀπεικαστέον, τῶν δὲ νενικηκότων εὐφραινομένων ἡ ὄψις μιμητέα; Σφόδρα γ', ἔφη. Δεῖ ἄρα, ἔφη, τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προσεικάζειν.* Dass hier *πάθη* in allgemeinem Sinn verstanden werden muss, lehrt das gleichbedeutende *ψυχῆς ἔργα* und der neueste Herausgeber der Memorabilien übersetzt *πάθη* sehr richtig durch «Seelenstimmungen». Ist es nun nach diesem Beispiel möglich, den Ausspruch Diodor's in allgemeinem Sinne aufzufassen, so scheint mir diese Erklärung nothwendig, wenn man die Worte selbst ansieht. Nicht auf *πάθη* liegt der Ton, sondern vielmehr auf *ψυχῆς*, denn dieses Wort steht im Gegensatz zu *λιθίνοις* und der Gedanke ist nicht der, dass Praxiteles eine Seite des Seelenlebens, die Leidenschaft dargestellt habe, sondern es heisst allgemein: er hat in hohem Grade dem Stein die Stimmungen der Seele eingeflösst. Man könnte nun gestützt auf diesen Ausspruch Diodor's mit hinlänglicher Sicherheit behaupten, dass Praxiteles in der Bildung der Köpfe vorzüglich gewesen sein müsse, denn der Träger des Ausdrucks, der Theil des Körpers, in dem die Seele erscheint, ist eben der Kopf; wir brauchen aber diesen Schluss gar nicht zu machen, denn wir haben ein ausdrückliches Zeugniss, welches die praxitelischen Köpfe rühmt. Cicero[15]) spricht davon, dass, um seine eignen Worte zu gebrauchen, casus veritatem imitari potest. Nun heisst es: Carneadem fingere dicis de capite Panisci. Quasi non potuerit id evenire casu, et non in omni marmore necesse sit inesse vel Praxitelia capita. Illa enim ipsa efficiuntur detractione, nec quidquam illuc affertur a Praxitele: sed cum multa sunt detracta et ad lineamenta oris perventum est, tum intellegas, illud, quod iam expolitum sit, intus fuisse. Es

14) Memorab. III, 10, 8.
15) De divin. II, 21, 48.

ist eine ähnliche Aeusserung, wie die bekannte Michel Angelo's, dass die Statue bereits im Steine stecke. Die Worte aber, sogar praxitelische Köpfe stecken im Stein, setzen doch wohl voraus, dass Praxiteles in seinen Köpfen das Höchste erreicht hat in der Darstellung dessen, was man an einem Kopf zu loben pflegt, nämlich des Ausdrucks. Blicken wir nun noch einmal anf Lucian's Imagines [16]) zurück. Zur Composition der smyrnäischen Schönheit wird von der knidischen Aphrodite nur der Kopf genommen, denn den übrigen Körper könne man wegen der Nacktheit nicht brauchen; am Kopfe aber wird besonders gelobt die Behandlung des Haares und der Stirn, der schöne Zug der Augenbrauen und — das Feuchte, Glänzende und Liebliche des Auges, also der Ausdruck in dem Organ, welches Kunde giebt von der Seele. Wo wird von einer vorpraxitelischen Statue der Glanz des Auges erwähnt? Denn es ist hier doch wohl von etwas Andern die Rede, als von dem Glanz, den die in die Augenhöhlen eingesetzten Edelsteine von sich gaben. Das ist der Flammenblick der Gottheit (*δεινῷ δὲ οἱ ὅσσε φάανθεν*); hier ist es die Seele, die durch's Auge leuchtet. Der Plastik ist eigentlich die Darstellung des Auges versagt; auf dem Mangel des beweglichsten, unruhigsten Organes, das mehr als jedes andre den Menschen aus sich heraus in die Aussenwelt zieht, beruht zum grossen Theil die abgeschlossne Ruhe der Statue, aber auch der tief wehmüthige Eindruck, dessen sich wohl Niemand erwehren wird, der zum ersten Male in ein Antikencabinet tritt. Die Statuen sind wie die blinden Sänger des Alterthums eingeschlossen in ihre innere Welt, es fehlt ihnen das Auge für die bunte Fülle der Erscheinung, die Welt ist nicht da für sie, sie vermag nicht einzudringen in die Blinden. Aber auch sie vermögen nicht zu antworten; ihre Seele kann nicht, wie ein Echo auf den Reiz der Erscheinung heraustreten in das Auge, kann nicht leuchten im Glanz der Freude, nicht umflort werden vom Schleier der Wehmuth, sie ist eingeschlossen und eingekerkert. Und doch konnte man an der Aphrodite des Praxiteles ein glän-

16) cap. 6.

zend Auge loben, doch sah man die Schwärmerei im Auge seines Dionysos, die Sehnsucht in dem seines Eros [17]), denn er ist der Bildner der Seele. Man wird fragen müssen, wie sich die Köpfe des Phidias zu denen des Praxiteles verhalten haben werden; sind sie etwa ohne Ausdruck gewesen? Gewiss nicht, allein der feinere Ausdruck, die Darstellung der Empfindung, die auch in der leisesten Falte des Gesichts erscheint, fehlte ihnen und musste ihnen fehlen. Ich will mich nicht auf einzelne Thatsachen berufen, wie auf die Minerva des Phidias [18]), die er im Wettstreit mit seinem Schüler Alkamenes verfertigte, sondern nur im Allgemeinen darauf hinweisen, dass bei einer Colossalstatue alles Feinere des Ausdrucks für das Auge völlig verschwindet aus dem einfachen Grunde, weil die Entfernung eine zu grosse ist. Ausserdem aber scheint das Erhabene — denn dieses Prädikat gebührt wesentlich der Kunst des Phidias — seiner Natur nach nur in grossen Zügen zu wohnen und den feinern, seelenvolleren Ausdruck wie eine Erniedrigung zu verschmähen [19]). Es ist hier zwischen Phidias und Praxiteles ein ähnliches Verhältniss, wie zwischen Aeschylus und Sophocles. Die Characteristik der sophocleischen Figuren ist feiner als die des Aeschylus, dessen Gestalten gleichsam durch gewaltige Meisselschläge geschaffen sind; so stellt Praxiteles den feinen Seelenausdruck dar statt der grossen erhabenen Züge, die Phidias schafft. Und der Parthenonfries? Versucht man sich der Gründe bewusst zu werden, worauf die Bewunderung desselben beruht, so ist es gerade das Fehlen dessen, was den Praxiteles auszeichnet. Ein tiefer Seelenschlummer ist aus-

17) Callistr. VIII. IV. XI.

18) Vgl. über die bekannte Erzählung Wieland: Die Perspectiv in den Werken der Griech. Maler Bd. 45 p. 155 f.

19) Man vergleiche hier auch die grossen, aber nicht seelenvollen Züge der Venus von Milo. Sehr richtig bemerkt Thiersch Epoch. p. 374 dass die Züge der Venus von Medici „ungleich wärmer" seien. Dass eine Aphrodite aus der Zeit des Phidias noch nicht den Schmelz der Empfindung im Angesicht gezeigt haben kann, den Praxiteles der seinigen gegeben, lehrt die Geschichte von der Aphrodite des Agoracritus.

gebreitet über alle Figuren; grade darin liegt das Wohlthuende fürs Gemüth. Man glaubt sich versetzt in eine Zeit der Sitten- und Gedankenunschuld, in welcher die Welt des Gemüths, der Empfindung noch nicht herausgetrieben ist aus sich selbst. Jene Jungfrauen, die auf das Wort des Priesters lauschen, sind ganz Einfalt und Andacht, jene rosstummelnden Jünglinge ganz Lebensfrische und Lebensfreude, aber die Seele schläft noch. Der innerste Grund aber, dass Praxiteles nicht mehr die Ruhe der Erhabenheit, nicht mehr den Frieden der Unschuld darstellte, sondern das bewegte Leben der Seele in Mienen und Zügen des Gesichtes zur Erscheinung brachte, liegt in jener grossen culturhistorischen Wendung um die Zeit des peloponnesischen Krieges, die recht eigentlich das Leben aus seinem Frieden aufgeschreckt hat. Oft hat man darauf aufmerksam gemacht, wie in der antiken und modernen Kunstentwicklung die Bildung des Kopfes und des Leibes nicht gleichen Schritt mit einander halten; für die Behauptung, dass die Bildung des Kopfes erst durch Praxiteles zur höchsten Vollkommenheit gebracht ist, brauche ich mich nicht auf die innere Nothwendigkeit zu beziehn, welche dieser Thatsache zu Grunde liegt, ich berufe mich einfach auf das Urtheil Cicero's. Erst Praxiteles hat die Psyche mit dem Stein vermählt und im Marmor gleichsam den Schlag des Herzens geweckt. —

IV.

Ich gehe über zu der Frage, warum die Bilder des Eros, des Dionysos und der Aphrodite in der Kunst des Praxiteles so sehr in den Vordergrund treten, denn man wird mir zugeben, dass es nicht Zufall ist, wenn in der einen Kunstperiode diese, in der andern jene Göttergestalten ihre Ausbildung zum Ideal erhalten. Vielmehr liegt eine innere Nothwendigkeit in der successiven Erscheinung der verschiedenen Götterideale und wenn es mir gelingt,

zureichende Beweise für dieselbe beizubringen, so wird es erlaubt sein, jene Ansicht, welche die Hand des Praxiteles durch Phryne's Schönheit regiert sein lässt, zurückzuweisen. Stahr[1]) meint ihn hochzustellen, indem er ihn zum sentimentalen Anbeter der Hetäre macht, er weiss auch, dass jenes Epigramm am Sockel des thespischen Eros vom Künstler selbst gedichtet war[2]) — was diejenigen, welche die Quellen angesehn haben, nicht wissen — solche Ansichten stellen in der That den Praxiteles eben so hoch, wie den «Olympier» die Annahme, dass Aspasia ihm seine Weisheit soufflirt habe. Keineswegs läugne ich das Verhältniss des Künstlers zur Phryne, aber ich läugne, dass dieser Zufall, dieser persönliche Umstand der Grund für die Idealschöpfungen des Eros und der Aphrodite gewesen. Auch ohne eine Phryne wären sie geschaffen, es verräth wenig Einsicht in geschichtliche Entwicklungen, wenn man aus persönlichen Zufälligkeiten eine Thatsache ableitet, auf deren Erscheinung die vorangehende Zeit vielfach hindeutet und vorbereitet.

1. Dass Eros erst spät in die Kunst eintritt, dafür liegt der Grund zunächst darin, dass er ein sehr junger Gott in Athen war. Erst im Zeitalter des Pisistratos hatte der Athener Charmos ihm einen Altar in der Akademie errichtet; vorher hatte er keinen Cult in Athen[3]). Wenn aber ein neuer Gott aufgenommen wird in die Zahl der bereits bestehenden, so hat er damit nicht sofort Gestalt gewonnen im Volksbewusstsein, sondern es ist eine gewisse Zeitfrist nothwendig, die ihn zu einem lebendig geglaubten Wesen macht. Dann erst zieht ihn die Kunst, welche zu allen Zeiten durch die Religion angeregt ist, in ihren Kreis und so wird uns denn weder von Phidias noch von seinen Schülern eine Statue des Gottes genannt. Wie aber Eros allmählich an Bedeutung und Einfluss gewinnt, das zeigt Nichts deutlicher als die dramatische Poesie. Aeschylus kennt noch nicht den Gott Eros[4]), bei Sophocles und Euripides tönen

1) p. 332. vgl. p. 341. 2) p. 358.
3) Paus. I, 30, 1.
4) Klausen Theolog. Aesch. p. 91: Deum Amorem apud Aeschylum

Chorgesänge zu seinem Lobe und besonders in den Stücken des Letzteren tritt die Liebe als dramatisches Motiv im ausgedehntesten Maasse auf. Aber nicht allein die Poesie, sondern auch, was ich nicht weiter auszuführen brauche, das Leben zeugt durch manche neue Erscheinungen von dem wachsenden Einfluss der Liebe, es hat daher die jüngere attische Schule in ihren Erosbildern nur die ihre Zeit bewegenden Gedanken dargestellt.

2. Aphrodite. O. Müller [5]) nennt die Tragödie des Aeschylus eine virago; auch die Kunst des Phidias lässt sich so bezeichnen, es fehlt ihr das weiblich Seelenvolle. Die Gottheit, welche am wenigsten Weib ist, hat durch Phidias ihre Vollendung erhalten, die, welche es am meisten ist, durch Praxiteles. Zwar hat auch Ersterer die Aphrodite mehrfach gebildet, allein in ernster und strenger Auffassung, wie ich oben nachgewiesen habe, Praxiteles ist der eigentliche Bildner des Weibes [6]). Auch dies wird vorbereitet durch Poesie und Leben. Wohl hat Aeschylus in seiner Kassandra ein Frauenbild von unerreichbarer Zartheit geschaffen, aber die Tiefen einer Frauenseele haben erst Sophocles und Euripides erschlossen, und immer wird man, wenn von Darstellung des weiblichen Gemüthes die Rede ist, zunächst an eine Antigone und Electra, an eine Deianira und Medea denken. Auch im Leben öffnet sich die Pforte, welche die Frau verbarg, sie tritt heraus an die Oeffentlichkeit; mit der Auflösung des griechischen Lebens erscheint das Element, welches in der Blüthezeit gänzlich untergeordnet war. Wenn also Praxiteles das Ideal der Weiblichkeit geschaffen, so ist er auch hierin der geistigen Strömung der Zeit gefolgt.

3. Dionysos. Das Gefühl für die Natur nimmt bei den Griechen in demselben Maasse zu, wie der Glaube an die Götter abnimmt. Derjenige Dichter, der die Götter auf-

---

non invenimus — qui maximam apud Sophoclem habet potentiam (n. 165).

5) Griech. Literaturgesch. II p. 40.

6) Die Amazonenbilder, welche zur Zeit des Phidias ein nicht eben seltner Vorwurf gewesen zu sein scheinen, verschwinden in der jüngern attischen Schule ganz und gar.

löst, hat das innigste Naturgefühl. Bernhardy[7]) hat die feine Bemerkung gemacht, dass in Euripides bereits Anklänge moderner Empfindsamkeit für die Erscheinungen der Natur hervortreten, während seinen Vorgängern die Natur nur wie die Bühne für Götter und Menschen ist. Diese Erscheinung ist wohl nothwendige Folge des wankenden Götterglaubens. So lange die Götter lebendig waren im Bewusstsein des Volkes, galt die Natur nur als Schauplatz ihres Wirkens, sie war abhängig und ohne selbständiges Interesse; mit der Auflösung jener musste das Naturleben eine freiere Bedeutung gewinnen, man musste anfangen, die Seele der Natur zu ahnen[8]). Diese Richtung offenbart sich nun auch in den Stoffen der jüngern attischen Schule. Es treten uns diejenigen Götter und Dämonen entgegen, die in tieferm Zusammenhang mit der Natur stehen, als die Götter des Phidias; es sind die Wesen, in denen die Gegensätze des Naturlebens, selige Wonne und melancholische Trauer sich vereinigen. Phidias hat die naturfreisten und geistigsten Gottheiten gebildet, Zeus[9]) und Athene und seine Aphrodite war noch eine ernste und strenge Herrscherin; nun aber tritt die Natur ein in das Gebiet der Plastik. Praxiteles richtet sich auf die Darstellung des Dionysos und mit ihm des Geschlechts der Satyrn, Silene und Nymphen, er schafft die Demeter, Persephone, Flora, Triptolemus; Scopas die Nereiden, die Wellenmädchen der Griechen. Mit Recht bemerkt Müller[10]) in seiner schönen Ausführung dieses Werks von Scopas, schon der Versuch,

7) Encyclop. v. Ersch und Gruber s. v. Euripides p. 141. Vgl. Griech. Literaturgesch. Zweite Aufl. I p. 140.

8) Auch die Vasenbilder ziehen erst in ihren spätern Perioden statt der Thaten von Göttern und Heroen Naturerscheinungen in den Kreis ihrer Darstellungen. Wie selten sind z. B. Lichtgottheiten auf archaischen Vasen, und wo sie erscheinen, da sind sie fast durchgängig nur mythologische Figuren wie Eos (Müller Denkm. d. n. K. I, XIX. 99) und Helios (Gerhard Lichtgottheiten, in den Schr. der Berl. Akad. 1839. Taf. 1). Welch' inniges Naturgefühl setzt dagegen der Sonnenaufgang des Musée Blacas voraus!

9) Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass die Colossalbildung des Zeus durch Lysippus aus grundverschiedenen Motiven herzuleiten ist.

10) Handb. §. 125. 5 abgedruckt bei Stahr. p. 322.

diese Gruppe auszudenken, müsse uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen; mit wie tiefem Gefühl muss aber der Künstler sich in die Schönheit des Meeres versenkt haben, in das Gleiten und Schweben der Wellen, die das Vorbild gaben zum schlanken Leib der Nereide! Und wenn es wahr ist, dass der Künstler empfinden muss, was er schafft, welch' süsse Pein wird die Seele eines Praxiteles durchschauert haben, als das Bild jenes Satyrn in ihr erwachte. Die Kolosse des Phidias fliehen vom Boden in die unerreichbare Ferne des Erhabenen; zum Menschen, zur Natur steigt die Kunst des Praxiteles herab, sie versenkt sich in alle Lust und Wehmuth des Naturlebens. Er hat das Thierische geadelt, er hatte selbst ein Auge für das unscheinbarste Thierchen, das am Boden kriecht — ich erinnere an seinen Sauroctonos. Welche Stellung diese Richtung auf das Naturleben in der Entwicklung der Kunst einnimmt, ist klar; sie vermittelt die supranaturalistische Erhabenheit des Phidias mit der naturkopirenden veritas der spätern Zeit. Die jüngere attische Schule hängt an der Natur, aber nicht so, dass sie äussere Formen nachahmt, sondern sie sucht die Seele des Naturlebens in den Göttern und Dämonen der Natur zur Darstellung zu bringen. Dass diese Richtung in den plastischen Formen vor Allem das bewirken musste, was Diodor an Praxiteles lobt, leuchtet ein.

V.

Ich habe im Vorgehenden den Nachweis versucht, dass die Gedankenwelt, welche in der jüngern attischen Schule Gestalt gewonnen, in Leben und Poesie vorgebildet wurde; ich läugne aber, dass ihre Darstellung irgend wie inficirt gewesen von dem Verfall der Sitten. Die griechische Plastik konnte gar nicht so schnell der zerstörenden Sittenverderbniss erliegen, wie das Leben und die Poesie. Eines-

theils liegt, worauf Schnaase[1]) und Feuerbach[2]) mit Recht aufmerksam gemacht haben, in dem Wesen der Plastik ein stabileres Element, anderntheils in ihrem Zweck. Die Schwankungen und Erregungen des Lebens, welche in die Poesie vielfach hineinspielten, berührten die Plastik nicht in dem Maasse, weil sie an den Cult geknüpft war. Dieser ist beharrlich und stetig und so lange die Plastik mit ihm verbunden war, ist auch sie unberührt geblieben von verderbenden Einflüssen. Als aber diese Verbindung gelöst wurde, beginnt die Kunst zu sinken. Dazu kommt ein Drittes. Die Plastik ist eine spätere Blüthe des griechischen Geistes als die Poesie. Ich begreife nicht, wie Schorn[3]) sagen konnte, die dramatische Kunst habe mit der bildenden gleichen Schritt gehalten, noch weniger, wie Hettner[4]) soweit in ihrer Parallelisirung gehen konnte, dass er der Tragödie des Aeschylos Gestalten an die Seite stellt, wie die herculanische Promachos, da es mir unwidersprechlich scheint, dass die beiden Künste nicht gleichzeitig, sondern nach einander sich entwickelt haben. Denn erst mit Pericles konnte ein Höhenpunkt in der bildenden Kunst erreicht werden, schon desswegen nicht eher, weil erst durch ihn die äusseren Mittel herbeigeschafft wurden, ohne welche die Kunst des Phidias gar nicht möglich war. Da aber hatte die Tragödie, welche nach ihrem Wesen von den zwei für die Plastik gleich nothwendigen Bedingungen eines innerlich und äusserlich reichen Lebens vorwiegend nur des ersteren bedarf, ihr erstes Stadium vollendet; Aeschylos lag im Grabe, als Phidias seine höchsten Werke schuf. Darin aber liegt die tiefe Gesetzmässigkeit der athenischen Entwicklung, dass die Plastik der Tragödie nachfolgend ein Triumvirat von Künstlern aufzuweisen hat, das die mannigfachsten Berührungspunkte hat mit dem Triumvirat der Tragiker.

Man wird mir ein Bildwerk entgegenhalten, welches allerdings auf Spuren von Unsittlichkeit in der Kunst des

1) Gesch. d. bild. K. II p. 139.
2) Nachl. III, p. 96.
3) Stud. d. gr. Künstl. p. 211.
4) Vorsch. z. bild. Kunst der Alten p. 21.

Praxiteles zu deuten scheint, seine flens matrona und gaudens meretrix.[5]) Allein wir kennen nicht den Sinn dieser Darstellung, denn etwas Tieferes, als das, was Plinius erwähnt, wird man wohl voraussetzen dürfen[6]). Aber sei es, was Böttiger[7]) daraus macht, so müssen wir doch zunächst nicht unsere Begriffe von der Ehe hineintragen und ferner dem Praxiteles die Entschuldigung nicht vorenthalten, die wir andern Künstlern bereitwillig gewähren. Denn ich brauche dafür nicht einzelne Belege anzuführen, dass wahrhaft grosse Meister der bildenden wie redenden Kunst Gegenstände in den Kreis ihrer Darstellung gezogen haben, an denen das sittliche Gefühl mit Recht Anstoss nimmt. Es offenbart sich darin die Doppelnatur der Kunst. Sie wird bewegt von der Sehnsucht, die Schönheit des Göttlichen zu erreichen, aber daneben liegt der dämonische Trieb, auch das sittlich Hässliche dem Auge einzuschmeicheln.

VI.

Es ist eine wichtige und interessante Neuerung der jüngern attischen Schule, dass sie im Gegensatz zu den

5) Plin. XXXIV cap. 19 §. 10.

6) Meyer Gesch. d. bild. K. II p. 112. Anm. 141 sagt: «ohne Zweifel lag im Ganzen des Werks ein tiefer sittlicher Sinn und wir mögen uns dasselbe nach Geist und Kunstzweck wenig verschieden denken von den zwei berühmten Halbfiguren, Modestia und Vanitas von Leonardo da Vinci.» Sollte vielleicht der Gegensatz zwischen Arete und Hedone dargestellt sein etwa nach folgendem Epigramm (Brunck Anall. I p. 193 n. 14):

Ἀδ' ἐγὼ ἃ τλάμων Ἀρετὰ παρὰ τῇδε κάθημαι
Ἡδονῇ, αἰσχίστως κειραμένα πλοκάμους,
θυμὸν ἄχει μεγάλῳ βεβολημένα, εἴπερ ἅπασιν
ἃ κακόφρων Τέρψις κρεῖσσον ἐμοῦ κέκριται.?

7) Andeut. p. 176. Man weiss nicht, was man dazu sagen soll, wenn Böttiger den Hetärenkreis als das Kunstgebiet des Praxiteles bezeichnet.

Einzelstatuen der frühern Künstler mit Vorliebe kleinere Gruppen von je zwei und drei Personen bildet. Wie im Drama dem einen Schauspieler der älteren Zeit durch Aeschylos der zweite, durch Sophocles der dritte hinzugefügt wird, wie Socrates die zweite Person in die Philosophie einführt, indem er den Dialog an die Stelle der Einzelrede setzt, so treten auch in der Plastik statt der Einzelstatue die Statuenvereine auf. Es sind nicht «dramatische» Gruppen, deren Entstehung wesentlich der rhodischen Schule angehört[1]), sondern «gesellschaftliche»[2]), Dreivereine von wesensverwandten Figuren[3]). Namentlich verräth Praxiteles eine besondere Neigung für solche Darstellungen. Es werden von ihm erwähnt: Demeter, Persephone, Iacchos; Flora[4]), Triptolemus, Ceres; Leto mit ihren Kindern zu Megara und dieselbe Gruppe zu Mantinea; Dionysos, Ebrietas und der Periboetos. Ueberall finden wir Gegensätze, die sich in einer dritten Figur gleichsam einigen und auflösen. Wie Sophocles die Gegensätze in seinen Characteren liebt, wie er z. B. der männlichen Antigone die zarte Weiblichkeit der Ismene gegenüberstellt, so erscheinen in diesen Gruppen männliche Figuren mit den entsprechenden weiblichen Gegenbildern. An einer Einzelstatue ist es nicht die geringste Schönheit, wenn sich Gegensätze in ihren

---

1) O. Jahn Die hellen. Kunst p. 25. Schnaase Gesch. d. bild. K. II, 326.

2) So unterscheidet fein Levezow; Famil. des Lykomedes p. 18. Vgl. p. 22 und 23.

3) Es ist unrichtig, wenn Gruppe Ariadne p. 765 f. einen Hauptgedanken seines Buchs, den Fortschritt von der trilogischen Composition der Dramen zum Solostück in der Plastik als Uebergang von der Gruppe zur Einzelstatue wiederfinden will. Phidias, den er sehr richtig mit Aeschylos zusammenstellt, hat sein Augenmerk vorwiegend auf Einzelstatuen gerichtet, ebenso Polyclet und Myron. Gruppen, wie die für Tempelgiebel bestimmten können hier natürlich nicht herein gezogen werden, weil sie zu allen Zeiten gemacht sind.

4) Heyne Comment. Götting. VIII, p. XXIX vermuthet in der Flora eine Hora, da der Name Chloris, der nach Ovid Fast. V, 195 gleichbedeutend sei mit Flora, kaum vor Callimachus erwähnt werde. Aber Chloris erscheint in dem Gemälde Polygnot's (Paus. X, 29, 5) und Welcker Alte Denkm. I, 161 erklärt sie durch Flora.

Gliedern entwickeln und doch das Ganze harmonisch, in sich vollendet und versöhnt dasteht. So ist's auch in diesen Gruppen; man möchte sie Dreieinigkeiten nennen, ihre Figuren sind verschiedene Wesen und doch alle eins. Einheit und Gegensatz, Trennung und Versöhnung spielen hier reizvoll durch einander. Vergegenwärtigen wir uns die Gruppe Demeter, Triptolemus, Flora. Der blühenden Jungfrau gegenüber steht der blühende Jüngling, in der mütterlichen Ceres einigen sich beide, sie sind nur Ausflüsse ihres Wesens, zwei Knospen an einem Zweig. Mit welchem Zauber der Anmuth wird ein Praxiteles diesen marmornen Frühling ausgestattet haben! Von Phidias wird nichts Derartiges erwähnt, es ist seiner ganzen Natur fremd; ihn bewegte ein voller grosser Gedanke, wie eine gewaltige Woge ist jede seiner Schöpfungen, aber die Gruppen des Praxiteles sind wie zwei liebliche Wellen, die gegen einander spielen und streiten, um in ein Wesen zusammenzufliessen. Es werden uns noch andere sehr verwandte, doch aber etwas verschiedene Gruppen erwähnt, die Peitho und Paregoros; Mänaden, Thyaden, Caryatiden und Silene von Praxiteles; Eros, Himeros und Pothos von Scopas in demselben Tempel vereinigt mit der Peitho und Paregoros des Ersteren. Diese Gruppen unterscheiden sich von den vorhererwähnten dadurch, dass sie nicht sowohl Gegensätze, als vielmehr die verschiedenen Grade und Formen einer und derselben Empfindung darstellen. Es ist eine Anatomie des Gefühls, ein feines Spalten einer Empfindung, welches an die Behandlung der Leidenschaft durch Euripides erinnert. Worin liegt nun der Grund, dass solche Gruppen in der jüngern attischen Schule erscheinen? Ich habe schon im Vorhergehenden auf einige verwandte Erscheinungen hingewiesen, es ist zunächst das bewegtere Leben, welches die Entstehung dieser Gruppen bedingte. Denn eine Gruppe, und zwar nicht bloss die handelnde, sondern auch die ruhende ist immer bewegter, als eine Einzelstatue, weil sie dem Auge eine grössere Mannigfaltigkeit bietet. Ein weiterer Grund möchte in der allgemeinen Richtung auf Gegensatz, Scheidung und Trennung liegen, die mit jenem durch die Sophistik herbeigeführten culturhistorischen Wen-

depunkt gleichsam alle Poren des griechischen Lebens durchdringt. Die Eris tritt ein in die Welt, statt der Einheit in Character und Denkungsart sehen wir überall Streit und Gegensatz. Dies ist von Andern besser ausgeführt, als ich vermöchte, ich erwähne nur einen scheinbar unwesentlichen Punkt. Erinnert jene Gruppe des Scopas, Eros, Himeros und Pothos nicht lebhaft an die Begriffsscheidung eines Prodikos, von der Plato[5]) eine erbauliche Probe giebt? Sind diese drei Figuren nicht plastische Synonymen, und hat hier der Plastiker nicht dieselbe Aufgabe, wie der Wortkünstler, nämlich jede Gestalt im Ausdruck zu scheiden von den übrigen und individuell zu characterisiren? Denn dass Scopas dies gethan hat, bezweifle ich nicht trotz des liebenswürdig einfältigen Pausanias[6]), der geneigt scheint nur eine Namensverschiedenheit anzuerkennen. Endlich lässt sich noch ein Grund für das Aufkommen dieser Gruppen aus dem Wesen der praxitelischen Kunst herleiten, wenn es mir nämlich erlaubt ist, dem Praxiteles das Prädikat der Anmuth beizulegen, wie dem Phidias das der Erhabenheit. Das Erhabene ist seinem Wesen nach einsam, das Anmuthige gesellig, der Grieche hatte nicht eine Charis. Jenes ist zu gross, um anders als allein zu sein, dieses sucht nach Geschwistern; jenes ist reich, wie ein König, dieses arm und bedürftig; jenes steigt hinauf zu göttlicher Höhe, dieses herab zu menschlicher Schwäche. Die wichtigere Frage ist die, was solche Gruppen in künstlerischer Hinsicht voraussetzen. Gewiss eine hohe Meisterschaft in der Characteristik und wo bethätigt sich dieselbe mehr, als in der Bildung des Kopfes? Betrachten wir nun einmal den Verlauf der Plastik nach dieser Richtung hin. Auf die erhabenen, aber wenig individualisirten Züge der phidiassischen Statuen folgt die ausdrucksvolle Mimik der praxitelischen und daran schliessen sich die individuellen, markirten Züge des Porträts, das schon einzeln mit Praxiteles, hauptsächlich aber gleich nach ihm in ausgedehntestem Umfange in die Plastik eintritt. Je mehr das Individuum heraustrat im staatlichen und sittlichen Leben, um

5) Protag. p. 337 f. 6) I, 43, 6.

so individueller und markirter wurde der Ausdruck der plastischen Gestalten. —

VII.

Sehr richtig hat Brunn durchgehends den Grundsatz festgehalten, das Material, in dem die einzelnen Künstler gearbeitet haben, als bedingt durch die besondere Richtung eines Jeden zu betrachten. Es ist nicht Zufall, dass Phidias in Gold und Elfenbein gearbeitet, dass er chryselephantine Kolosse in die schönsten Festtempel Griechenlands gestellt hat. Mussten nicht der olympische Zeus und die Parthenos dem Griechen erscheinen wie herabgestiegen vom Olympos in allem Glanze, in aller Strahlenglorie des Göttlichen? Sah er den Zeus, dessen Anblick nach jener tiefsinnigen Sage das Auge der sterblichen Semele nicht ertrug, musste er nicht wie geblendet stehen vom Glanze des Goldes, das den Gott der flammenden Blitze umgab? Den köstlichsten Stoff, den der Mensch hatte, legte er um den Leib seines Gottes, er kleidete ihn in ein göttlich Kleid. Diese Stoffe schwinden aus äusseren wie inneren Gründen. Nicht lange dauerte der Reichthum der perikleischen Zeit und nicht lange behielt die Kunst die supranaturalistische Richtung des Phidias. Die jüngere attische Schule steigt herab zu dem natürlicheren Material, dem Marmor, der die Farbe des menschlichen Körpers trägt. Die schönsten Gestalten des Praxiteles sind jugendliche und weibliche Körper, beiden entspricht die Natur des Marmors [1]). Denn die Schärfe und Bestimmtheit der Form, welche das Erz voraus hat, ist dem weiblichen Geschlecht und dem jugend-

---

1) Vergl. die geistvollen Bemerkungen Feuerbach's (Vatic. Apollo p. 174 f.) Vischer Aesthet. III, p. 376 f. Brunn p. 354 (von dem Stahr p. 327. 328 scheinbar einen Satz, in Wahrheit aber die ganze Stelle entlehnt, wie es öfters z. B. auf p. 334. 335. (Feuerbach Nachl. III p. 119. 121. 122) und anderswo geschieht).

lichen Lebensalter weniger eigen. Im männlichen Körper drängt sich das Knochengerüst und die Muskulatur überall bestimmt in scharfen Cäsuren hervor, im weiblichen werden sie verdeckt durch die Fülle der Umkleidung, die einzelnen Flächen sind nicht so scharf geschieden, sondern fliessen in einander, so dass ein weicherer Rhythmus entsteht, wie in einem Verse mit weiblichen Cäsuren. Aber auch im jugendlichen männlichen Körper ist noch nicht die scharfe Begrenzung und Individualisirung des reiferen Alters. Denn parallel mit der Ausbildung des Characters geht die Durchbildung der körperlichen Form zu Schärfe und Klarheit. Beides besitzt das jugendliche Alter in geringerem Maasse, ebenso wie das Weib; der unbestimmteren Welt des Gefühls entspricht der weiche Linienfluss des Körpers. Das Erz ist ein Kunstproduct, der Marmor ein von der Natur Erzeugtes und schon darum ist er sinnlicher, unmittelbarer als jenes. Dazu kommt der Unterschied der Farbe [2]). Das reine Weiss macht den Marmor gleichsam zum Paradeigma des empirischen Körpers. Der Marmor ist Natur, aber fleckenlose, geläuterte Natur, Gottnatur; weisse Knaben nannten die Griechen [3]) Kinder der Götter. Das Erz ferner ist verschlossen, in sich gekehrt, aber der Marmor liebt das Licht; befähigt ihn nicht diese Eigenschaft vor allen anderen Stoffen zur Darstellung des Seelenausdrucks, der an Praxiteles gerühmt wird? Kann wohl das Erz das feinere Spiel der Mienen uns vorführen, kann es das Antlitz zeigen wie von Seele durchleuchtet? Wie sehr die Griechen diese Unterschiede des Materials gefühlt haben, lehrt schon eine oberflächliche Musterung der Werke, von denen wir Kunde haben. Für die Amazone ist Erz das vorwiegende Material, denn für die virago schickt sich der männlichere Stoff [4]); auf der andern Seite begegnen wir selten einer ehernen Aphrodite. Die Athenebilder des Phidias sind

2) Sehr schön führt O. Jahn Die hellen. Kunst p. 9 aus, wie die Sinnesart der griechischen Stämme sich auch in der Wahl des Materials bekundet.

3) Plat. Rep. V, 474 E.

4) Wie vortrefflich das Erz dem Amazonencharacter entspricht, kann das Werk von Kiss lehren.

chryselephantinisch und ehern; von seinen Aphroditen war die eine aus Gold und Elfenbein, die beiden andern aus Marmor. Wie nothwendig liegt in der formalen, abstracten Richtung Polyclet's der Gebrauch des Materials bedingt, das wie kein anderes die abstracte Form darzustellen vermag! wie nothwendig ist das Erz aus demselben Grunde für die Kunst des Lysippus![5]) Myron's kühne Stellungen waren nur möglich in Erz, aber auch zu zart war der Marmor für ihn. Nur unter dem heitern attischen Himmel gedieh die Marmorbildnerei und sie blühte, als die Blüthe des Lebens längst gewichen war. Bekannt ist Hegel's tiefsinniges Wort, dass die griechische Geschichte mit einem Jüngling anfange und ende; auch die Kunst beginnt mit dem heitern Olymp Homer's und schliesst mit den jugendlichen schönen Werken der Marmorbildnerei. Sie sind die letzten Schöpfungen des griechischen Geistes, sie stehen wie Denksteine auf dem Grabe des Griechenthums, um zu zeugen von seiner Schönheit.

Wir haben über die Behandlung des Marmors durch Praxiteles eine Nachricht, die uns noch immer Geheimniss ist; ich meine die circumlitio. Diejenigen Marmorstatuen, soll Praxiteles gesagt haben, halte er für seine besten, quibus Nicias manum admovisset.[6]). Ich weiss dem, was hierüber bereits gesagt ist, Nichts hinzuzufügen; nur möchte ich mir einen bescheidenen Widerspruch gegen Welcker[7]) erlauben, der die circumlitio für ein «Umstreichen der Gewandränder, des Haares, etwa auch des Körpers mit einem Köcherband u. dgl.» erklärt. Denn ist es wohl wahrscheinlich, dass Praxiteles auf diese Dinge, die denn doch verhältnismässig Nebensachen sind, den grossen Werth gelegt habe, den jenes Urtheil voraussetzen lässt? Ferner: wenn die circumlitio der Malerei sich auf die ganze Figur bezieht, wofür Welcker die Beispiele anführt, sollte sie in der Plastik etwas ganz Partielles bezeichnen? Was in der

---

5) Dazu füge man die schönen Bemerkungen Bröndsted's, Bronzen von Siris p. 93.

6) Plin. XXXV, 40, 28.

7) zu Müller's Handb. § 310. 4.

ersteren die Fläche, ist in letzterer der Körper; mir scheint aus der Analogie der Malerei zu folgen, dass die circumlitio sich auf den ganzen Körper bezieht. Unentschieden lasse ich, ob der Oberfläche des Marmors «vielleicht ein sanfter Schimmer von Farbe mitgetheilt ist», wie Müller [8]) und Andere wollen, nur das glaube ich daraus folgern zu dürfen, dass Praxiteles die Härte des Steins zu mildern und zu erweichen gesucht hat. Das aber mag er nur gethan haben, um seine Körper wie fühlend und empfindend, wie von Seele durchhaucht darzustellen, ähnlich wie Guido Reni «der Maler der Seele, seine gen Himmel erhobene Jungfrau mit jenem leichtvergänglichen Fleisch bekleidete, dessen Eigenschaft die welsche Sprache mit dem Namen der morbidezza bezeichnet» [9]).

VIII.

Es bleibt mir noch übrig, das Verhältniss des Praxiteles zu Phidias und Scopas [1]) kurz zu bestimmen. Erste-

---

8) Wien. Jahrb. 1827 III p. 139. Vgl. ausser den von Welcker a. a. O. und Feuerbach Vatic. Ap. p. 212 beigebrachten Stellen noch Schorn Stud. p. 314. Walz in Pauly's Realencycl. s. v. Praxiteles p. 39 und E. Braun Ruinen u. Museen Rom's p. 206 f. Waagen Kunstw. in Engl. und Paris III, p. 128 bemerkt von einer Büste des Demetrios Poliorketes, man erkenne am Marmor die Spur einer röthlichen Farbe, wodurch ohne Zweifel der Ton des Fleisches nachgeahmt gewesen sei.

9) Schelling: Ueber das Verhältn. der bild. K. z. Natur. Zweite Aufl. p. 52. 53.

1) Ueber die Niobidenfrage s. unten. Nur das bemerke ich hier, dass die Verwandtschaft der beiden Künstler auf etwas Tieferm beruht, als auf der Gleichheit des Materials und der behandelten Gegenstände, wie Brunn p. 345. 346 meint. Myron, Polyclet und Lysippus sind alle Erzbildner und haben alle mit Vorliebe Athleten gebildet, und doch sind die Alten in ihrer Unterscheidung sehr sicher gewesen. Nach Brunn p. 357 stehen sich Scopas und Praxiteles in allem Uebrigen diametral entgegen: den Ersteren treibt der poetische Gedanke, der Andere richtet seinen Blick auf das Körperliche. Und bei einem solchen Künstler sollte das Alterthum zweifelhaft gewesen sein, ob er der Verfertiger der Niobegruppe sei?!

res ist ebenso leicht, wie letzteres schwer. Phidias besitzt zwei Eigenschaften, die wir öfters in hohen Naturen vereinigt sehen und die scheinbar im Widerspruch stehend, vielmehr innig verwandt sind: Grösse und Einfalt. Auch Aeschylos hat sie. Der Dichter, dessen Erhabenheit kein anderer Grieche erreicht, hat auch ein Auge für den Vogel, der um's Gebüsch jammert, für die neuvermählte Jungfrau, die aus ihrem Schleier schaut[2]). Phidias hat die höchste Erhabenheit erreicht im olympischen Zeus, die höchste Einfalt im Fries des Parthenon. Auf Aeschylos folgt die seelenvolle Schönheit der sophocleischen, die leidenschaftliche Kraft der euripideischen Tragödie; auf Phidias folgen zwei Plastiker, deren Werke die psychologische Tiefe des Ersteren, die pathologische Gewalt des Letzteren darstellen. Erinnert nicht die rasende Mänade des Scopas an des Euripides Bacchen und steht nicht die Niobegruppe da als der beste Beweis, dass der Geist der Tragödie in die Plastik übergegangen? Aber Scopas scheint kühner, feuriger als der maassvollere Praxiteles. Er hat in Marmor Werke geschaffen, die uns kaum ausführbar scheinen in diesem Stoff; er hat die rauschende Bewegung der Leidenschaft ergriffen; seine Kunst ist pathologisch, die des Praxiteles psychologisch.

Ich glaube mich in dieser Schilderung des Praxiteles nicht von den Nachrichten der Alten entfernt zu haben. An und für sich thöricht und unsern Nachrichten, wie dem Gange der Kunst widersprechend, ist die Ansicht, welche auf Phidias allein Alles überträgt und von einem Sinken der Kunst spricht in einer Periode, in der ganz neue, gleich wesentliche und bedeutende Richtungen verfolgt werden. Die attische Plastik hat denselben Verlauf, der mehr als ein Mal in der Geschichte der Kunst wiederkehrt; sie beginnt mit dem Erhabenen und steigt herab zu Seele und Anmuth; Schelling führt in jener unsterblichen Abhandlung aus, wie auch in der Natur dieselbe Entwickelung herrscht.

---

2) Agam. 1316. 1179. (Dind.)

DIE NIOBEGRUPPE.

Die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

I.

Ich versuche zunächst die weitere Ausführung eines bereits mehrfach angedeuteten Gedankens, der, wenn es mir gelingen sollte, ihm einige Wahrscheinlichkeit zu geben, vielleicht von Bedeutung sein dürfte für die Auffassung unserer Statuenreihe. Die Gruppe, meine ich, steht in der direktesten Beziehung zur gleichnamigen Tragödie des Sophocles, sie stellt eine Scene derselben dar. Ich kann nicht ganz mit den Reconstructionen dieses Stücks, die bis jetzt gemacht worden sind[1]), übereinstimmen, besonders in einem für meinen Zweck wesentlichen Punkt bin ich anderer Ansicht; man erlaube mir daher, in aller Kürze diejenigen Punkte herauszuheben, über die ich eine abweichende Meinung habe. Zunächst glaube ich nicht, dass der Tod der Söhne getrennt gewesen ist der Zeit oder dem Ort nach von dem der Töchter, sondern alle Kinder werden gleichzeitig getödtet auf der Bühne vor den Augen des Zuschauers. Welcker lässt den Tod der Söhne berichtet werden, die Töchter dagegen auf der Bühne über den Leichen der Brüder sterben. Er bemerkt, es gehe aus Fragmenten hervor, dass der Tod der Söhne und der der Töchter verschiedene Scenen bei Sophocles bildeten. Allein in Betreff des Fragments bei Plutarch[2]): *Τῶν τοῦ Σοφοκλέους Νιο-*

1) Burmeister, De fabula, quae de Niobe eiusque liberis agit. Vismar. 1836 p. 63 f. Welcker Griech. Tragöd. I p. 286 f. G. Hermann Opusc. III p. 37 f. Wagner, Aesch. et Soph. perdit. fab. fr. p. 335 f.

2) Dindorf n. 393.

βιδῶν βαλλομένων καὶ θνησκόντων ἀνακαλεῖται τις οὐδένα ἄλλον οὐδὲ σύμμαχον ἢ τὸν ἐραστήν· ὦ ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι bemerkt er selbst, man könne an wirkliche Darstellung der Scene denken. Hermann dachte so und auch Burmeister bemerkt: «Hanc filiorum cladem ita factam puto, ut tanquam procul facta a spectatoribus posset conspici.» Das zweite Fragment [3]) würde nur dann gegen die gleichzeitige Tödtung der Kinder sprechen, wenn die Beziehung gewiss wäre, die Welcker ihm giebt. Aber warum können die Worte:

Ἡ γὰρ φίλη 'γὼ τῶνδε τοῦ προφερτέρου

nicht ebensogut von der Amme gesprochen sein, als von einer Schwester? [4]) Das dritte endlich, worauf Welcker fusst, ist die Schilderung Ovid's. Er geht aus von der Uebereinstimmung desselben mit Sophocles, allein mir scheint, bei Ovid musste es anders sein. Was der darstellende Dramatiker in einer Scene als ein Nebeneinander vorführt, das verwandelt der erzählende Epiker in ein Nacheinander. Ersterer concentrirt Alles in einen schönen Augenblick und das Einzelne ist nur Moment im Ganzen; nicht so der Epiker. Er verselbständigt diese einzelnen Momente, schildert jeden mit besondern Zügen und reiht sie so zusammen, so dass, was im Drama das Auge des Zuschauers mit einem Blick umspannte, bei dem Erzähler sich nach einander entwickelt. Man übersieht nach meiner Ansicht die verschiedenen Principien zweier Dichtungsarten, wenn man den Gang, den Ovid der Fabel gegeben hat, sofort in die Tragödie überträgt. Angenommen, dass Sophocles den Tod aller Kinder zugleich dargestellt und dass Ovid den Tragiker vor Augen hatte, so konnte er doch diesen Umstand unmöglich beibehalten. That er es, so gab er eine verworrene, zerrissene Schilderung eines Factums, das im Drama übersichtlich und verständlich war, weil mit dem Auge gesehen. Ovid trennt und dadurch wird es ihm möglich, jedes

3) Dind. n. 399.

4) Die Beziehung, welche Burmeister p. 70 diesen Worten giebt, will mir nicht zusagen.

Einzelne mit neuen Motiven auszuschmücken und seine Einbildungskraft in vollstem Maasse zu bethätigen. Den Tod jedes einzelnen Bruders behandelt er wie ein Bild für sich; das Einzelne, welches im Drama dem Eindruck des Ganzen durchaus untergeordnet war, tritt bei ihm selbständiger hervor. Und dazu bedenke man, dass Ovid ein Dichter von unerschöpflichem Reichthum der Erfindung ist. Versetzen wir eine solche Schilderung, wie sie Ovid von dem Tode der Söhne giebt, in's Drama, nehmen wir mit Welcker an, dass der Pädagog von dem getrennt hinter der Bühne erfolgenden Tode der Brüder Nachricht gebracht, dass er eine ausführliche rührende Rede gehalten hat — und es wird einestheils eine in der Fabel liegende tragische Schönheit geopfert, anderntheils das Gemüth des Zuschauers auf eine wahrhaft entsetzliche Weise gefoltert. Halbirt werden soll die Katastrophe, der Zuschauer, der das Schicksal der Niobiden wusste aus seinem Homer, soll erst die schreckliche Nachricht von dem Tode der Söhne erfahren, er soll eine lange, rührende Rede empfinden, um dann wieder neues Entsetzen zu fühlen beim Untergang der Töchter. In der That eine grausame Marter! Entsetzen, dann Milderung, dann neues Entsetzen, eine Ironie auf die vorangehende Stimmung. Konnte wohl der Zuschauer fähig sein in dieser grausamen Zwischenzeit zwischen dem Tode der Söhne und Töchter für Rührung, für die weichen Empfindungen, welche der Bericht des Pädagogen erwecken sollte? Ich zweifle sehr; aber dann, wenn der vernichtende Schlag da ist, wenn das ganze Unglück geschehen, dann ist er empfänglich, dann sucht er das Heilmittel der Rührung und dann kommt auch Sophocles diesem Verlangen entgegen. Es wird ferner eine tragische Schönheit geopfert, welche die Alten sehr wohl gefühlt haben. Ich führe sie mit Diodor's [5]) Worten an: *Τούτων* (Artemis und Apollo) *κατὰ τὸν αὐτὸν καιρὸν κατατοξευσάντων τὰ τέκνα τῆς Νιόβης, συνέβη τὴν προειρημένην ὑφ' ἕνα καιρὸν ὀξέως ἅμα εὔτεκνον καὶ ἄτεκνον γένεσθαι.* Die kinderreiche Mutter wird zur kinderlosen in einem Augenblick;

5) IV, 74.

in dem Plötzlichen der Peripetie liegt ein tief tragisches Moment. Wie sehr wird ferner das Tragische geschwächt, wenn Niobe ihre Strafe nur zum Theil sieht, zum Theil hört! Denken wir aber alle Kinder vor ihren Augen geopfert und sie selbst noch gross und königlich im Angesicht des Schrecklichsten, welche Scene kann sich dieser an Erhabenheit messen! Endlich scheint mir auch darin eine Incongruenz zu liegen, dass wir uns nach Welcker's Annahme Artemis und Apollo getrennt handelnd denken müssen, da sie doch nach dem Mythus zusammen auftreten und zusammen strafen. Ich vermuthe daher den gleichzeitigen Tod der Geschwister.

Die zweite Abweichung ist die in Betreff des Schlusses. Ein Wort Homer's scheint mir dabei übersehen. Er sagt[6]), die Kinder der Niobe seien bestattet von den Göttern:

τοὺς δ' ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

Liegt nicht hierin ausgesprochen, dass der Zorn der Götter nicht ewig dauert? Sie begraben die Leichen derer, die sie getödtet; sie sind versöhnt, nachdem sie gestraft. Dieser Ausgang aber ist für das Drama wie geschaffen; es ist eine Tröstung, eine Erhebung nothwendig nach so grossem Leid; diese bringen die Götter selbst heran. Vielleicht kann hiefür noch folgende Vermuthung sprechen. Nach Welcker's schöner Auslegung des Fragments bei Photius[7]) ist Donner und Erdbeben am Schluss des Stückes gehört. Als nun das letzte Stück des Sophocles, der Oedipus Coloneus, aufgeführt wurde, in dem dieselbe Erscheinung vorkommt, musste nicht nothwendig das Publikum an die Niobe erinnert werden, zumal da die beiden Mythen eine so auffallende Verwandtschaft zeigen, wie kaum zwei andere? Manche Chorgesänge des Oedipus Rex könnten mit der Veränderung, welche die äusserliche Verschiedenheit bedingt, in der Niobe stehen; jenes ergreifende Schlusswort könnte der Niobe gelten, so gut wie dem Oedipus. Er der herrliche «allen berühmte» König von Theben wird arm wie ein Bettler; sie die stolze kinderreiche Königin von The-

6) Il. 24, 612. 7) s. v. *νοβακίζειν*.

ben wird bettelarm an Kindern; er, der Kluge, glaubt der Götter entbehren zu können [8]), sie, die Glückliche, verachtet die Gottheit; Oedipus wird aus tiefstem Elend zur Ruhe gerufen durch die Stimme des Zeus selbst, sollte dieselbe Erscheinung in der Niobe einen andern Sinn haben? Es scheint mir ganz angemessen, dass Zeus der unglücklichen Mutter durch seinen Donner die Erhörung ihres Wunsches verkündet habe.

Danach denke ich mir den Gang des Stückes etwa so: Wie Oedipus uns im Anfang des Oedipus Rex herrlich und gefeiert entgegen tritt, so auch Niobe, die Königin Theben's, aber ihr Glück ist ein *ὕπουλον*. Manto erscheint und ermahnt zur Verehrung der Letoiden, aber Niobe treibt das Volk von den Altären. Hier mochte Sophocles einen jener Chorgesänge einlegen, in denen der Friede eines frommen unschuldigen Gemüths waltet, aber bange Ahnungen laut werden für das Schicksal der Grossen und Reichen. Der Chor mag ähnlich gesungen haben wie im Oedipus: *Εἴ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν εὐσεπτον ἁγνείαν λόγων ἔργων τε πάντων* und Worte wie: *εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται, Δίκας ἀφόβητος, οὐδὲ δαιμόνων ἕδη σέβων, κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα* mochten auch hier den Zuschauer mahnen an die ewigen göttlichen Gesetze. Dadurch breitete sich ein eigenthümliches Helldunkel um das Schicksal des Protagonisten; das Gemüth des Zuschauers wurde bewegt wie von leisen Anzeichen eines nahenden Sturms und vorbereitet auf die Rache. Da erscheinen Apollo und Artemis. Söhne und Töchter denke ich mir beschäftigt am Hause, oder: die Söhne eilen bei der Erscheinung der Götter unter Angstgeschrei zum elterlichen Hause. Dies Geschrei trifft das Ohr der Mutter und der Töchter im Hause. Sie eilt heraus mit letztern und nun stürzen alle Kinder vor ihren Augen. Dieser entsetzliche Moment wurde dadurch gemildert, dass unter den sterbenden Kindern Züge geschwisterlicher Liebe das Gemüth des Schauenden vom Entsetzen zu Mitleid und Rührung stimmten [9]):

8) Ich folge hier den feinen Bemerkungen von Geffers in einem Göttinger Schulprogramm «de culpa Oedipi.»

9) Aehnlich ist es, wenn Sophocles im Oed. R. den entsetzlichen

ὦ ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι.

Die greisen Diener des Hauses, Amme und Pädagog, klagen über den Leichen ihrer Pfleglinge, an die sie nun vergeblich Liebe und Sorgfalt gewandt:

Ἡ γὰρ φίλη 'γὼ τῶνδε τοῦ προφερτέρου ... —[10])
Λεπτοσπαθήτων χλανιδίων ἐρειπίοις
θάλπουσα καὶ ψύχουσα καὶ πόνῳ πόνον
ἐκ νυκτὸς ἀλλάσσουσα τὸν καθ' ἡμέραν.

Inzwischen steht Niobe stumm vor Schmerz, aber ihr Gemüth wird sich öffnen und herausströmen wird der gewaltige Mutterschmerz. Nicht wie die Niobe des Aeschylus, sondern menschlich wahr, menschlich fühlend hebt sie die Arme zum Himmel und fleht die Götter um den Tod:

οὕτως ἐδυσχέραινεν, ὡς καὶ τὸ ζῆν ἐθέλειν ἐκλιπεῖν διὰ τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς καὶ τοὺς θεοὺς ἐπικαλεῖσθαι ἀνάρπαστον αὐτὴν γενέσθαι πρὸς ἀπώλειαν τὴν χαλεπωτάτην.

Darauf Donner und Erdbeben:

Ἔρχομαι τί μ' αὔεις;

Und nun erscheint Zeus und giebt ihr Gewährung dessen, warum sie bat, denn der Tod war ihr eine Wohlthat. Versöhnt sind Götter und Menschen, die strafende Gottheit wird zur gnädigen, wir sehen in dem Fall des Irdischen den Bestand des Göttlichen und jene heilige Wehmuth zieht ein in's Gemüth, die überall da ist, wo die Blumen der Erde höherer Ordnung geopfert werden. — Vergegenwärtigen wir uns nun jene Scene des Untergangs: Die Söhne eilen heran, wie eine gescheuchte Heerde, in den Schutz des Hauses; ihr Angstruf dringt zu den Ohren der Mutter und Schwestern; diese eilen heraus mit fliegenden Gewändern in die Arme des Verderbens. Nun hält der Tod reiche Ernte, aber die Liebe ist mächtiger als er; der ster-

---

Anblick des geblendeten Oedipus dem Zuschauer nicht erspart, aber gleich die weinenden Kinder an den unglücklichen Vater heranführt. Menschliche Gefühle gehen nicht unter auch im härtesten Geschick.

10) Sollte die Form ἥ nicht der Amme besser anstehen, als der Schwester? Welcker meint, eine der Schwestern sei wohl Sprecherin für die geschwisterlichen Gefühle gewesen; wäre ein kommatisches Versmass nicht angemessener für sie?

bende Bruder vergisst nicht seines Herzens Liebling, in den Armen der Schwester stirbt die Schwester, aber wie ein Fels im tobenden Meer steht die Mutter, die Königin — in diese schauerlich schöne Scene schaue der Medusenblick der Plastik und unsere Gruppe steht vor uns. Wie erstarrt in eilender Bewegung steht die Mutter in dem vielstimmigen Threnos ihrer Kinder, aber auch hier dauert die Liebe noch im Tode. Schützend breitet die Mutter den Arm über die Tochter; an den Bruder neigt die Schwester ihr sinkend Haupt — und über allem Schmerz schwebt die Schönheit wie ein Stern über wildem Meer. Es ist wahr, der Plastiker kann alle einzelnen Motive, er kann seine Gruppen, die in der Statuenreihe dieselbe Wirkung ausüben, wie in der Tragödie, selbständig erfunden haben, aber bedenken wir, dass unsere plastische Darstellung äusserlich und innerlich stimmt mit der Scene des Drama's; bedenken wir, dass uns eine Person entgegentritt, die wenigstens in Vasenbildern auf ein dramatisches Vorbild uns hinzuweisen pflegt, ich meine den Pädagogen; nehmen wir dazu den Einfluss der Tragödie auf die Plastik überhaupt und den Reiz, den eine solche Tragödie ausüben musste, so wird man die Vermuthung nicht gewagt finden, dass der Künstler unserer Gruppe eine dramatische Scene vor Augen gehabt habe. Von hier aus aber liesse sich vielleicht ein weiterer Grund für die Aufstellung der Figuren in grader Linie beibringen, wofür Welcker[11]) sehr triftige Gründe angeführt hat. Auf der wenig tiefen Bühne des attischen Theaters mussten die Figuren sich neben einander gruppiren; die Mutter bildete wohl den Mittelpunkt der ganzen Reihe, die Kinder waren auf beide Seiten vertheilt. So wurde das Ganze sofort übersichtlich und fasslich; sollte der Plastiker sich diesen Vortheil haben entgehen lassen? Denn das wird sich nicht läugnen lassen, dass das Zusammenwirken der einzelnen Figuren zu einem Anblick nur dann erreicht wird, wenn dieselben neben einander stehen, aber unmöglich wird, sobald sie in einem Halbkreis, also hinter einander gestellt werden. Im erste-

11) Alte Denkm. I, p. 264.

ren Fall haben wir zusammenklingende Töne, im letztern eine Folge von Tönen.

II.

Bei der näheren Betrachtung der Gruppe muss ich zunächst ausgehen von der Annahme Cockerell's und Welcker's, dass sie in dem Giebel eines Tempels gestanden habe. Dann ist wohl die erste Frage die, ob man die Zahl der Kinder im Voraus festsetzen kann und darf. Welcker[1]) stellt die Zahl vierzehn als nothwendig hin, indem er, worin ihm Niemand widersprechen wird, nachweist, dass die meisten schriftstellerischen Quellen sieben Paare der Kinder angeben und dass die Zahl sieben eine dem Apollo heilige gewesen ist. Zur Uebertragung dieser Resultate auf die Gruppe war aber der weitere Beweis nöthig, dass die Kunst solchen hieratischen Bezügen streng Rechnung getragen habe, was, wie ich glaube, nicht immer der Fall war. Ich erinnere an die Giebelgruppe, welche Praxiteles für das Herakleion in Theben gearbeitet hatte[2]). Der Künstler hatte weder zehn, noch zwölf Kämpfe dargestellt, sondern elf. Wann freilich die Zwölfzahl der Heraklesthaten festgesetzt ist, wissen wir nicht; wir haben darüber nur eine Vermuthung, freilich eine sehr wahrscheinliche, von Welcker[3]), der auf Pisander diese Zahl zurückführt, aber die Zahl elf scheint mir nothwendig darauf hinzuweisen, dass der Raum das leitende Princip gewesen ist und Welcker selbst erkennt dies an, indem er bemerkt[4]), dass der Künstler die herkömmlichen zwölf Athlen in diesem Raum nicht brauchen konnte. Wir werden daher auch für den Künstler der Niobidengruppe die hieratischen Bezüge nicht als eine nothwendig zu beachtende Beschränkung aufstellen dürfen und das um so weniger, weil nach meiner

---

1) p. 235 ff. 2) Paus. IX, 11, 6. 3) Ep. Cyclus p. 236.
4) A. Denkm. I, p. 207.

Einsicht mit der Annahme Welcker's die vorhandenen Figuren sich nicht zu einer Giebelgruppe anordnen lassen. Bevor ich dies zu beweisen versuche, gebe ich eine kurze Musterung der Statuen, wobei ich indessen, um Wiederholungen zu vermeiden, nur die bespreche, über die ich eine abweichende Ansicht habe. Am passendsten werden sich dabei meine Bemerkungen an die Abbildung Welcker's anlehnen, da ich auf dessen reichhaltige Abhandlung vor allen andern Rücksicht nehmen muss. Was Welcker ausgeschieden hat, scheint mir auch nicht hineinzugehören; von dem, was er aufgenommen hat, sind wohl folgende Figuren nicht zu bezweifeln: 1) Die Mutter mit der jüngsten Tochter (8. 9.), 2) die beiden Töchter links von der Mutter (7. 6.), 3) die vaticanische Gruppe (5. 4.), 4) die beiden folgenden Söhne (3. 2.), 5) die Gruppe von Soissons (12. 13.), 6) der kniende Sohn (14.), 7) der sogenannte Narcissus (15.), 8) der sterbende Sohn (16.). Das sind 4 Töchter, 7 Söhne und Mutter und Pädagog. Zu diesen nun die Statue des Berliner Museums (10), von der eine Wiederholung in Mus. Borbon. [5]) zu existiren scheint, zu rechnen [6]), stehe ich sehr an. Schon früher hatte ich bedeutende Zweifel, jetzt, nachdem die Statue im Gypsabguss zu den übrigen gestellt ist, scheint mir die Annahme rein unmöglich. Betrachtet man die Figur für sich, so wird man Eins sofort vermissen, das Jugendliche und Zarte. Im Berliner Museum [7]) ist ein Niobidenkopf, dessen Schönheit ganz der Idee entspricht, die wir mit einer Tochter der Niobe zu verbinden pflegen. Nase, Mund und Kinn sind ergänzt, aber über die Wangen ist jener Hauch von Zartheit gebreitet, der die aufblühende Knospe der Jugend umspielt. Nichts von alle dem zeigt die Statue, keine Spur von Familienähnlichkeit; sie hat längst die Höhe des Lebens überschritten. Ist aber die Jugendlichkeit der Kinder nicht be-

---

5) Clarac. mus. de sculpt. Pl. 570, 1276. Vgl. Tom. IV p. 65.

6) So Tieck im Verzeichn. d. antik. Bildh.werke Berlin's No. 217. Gerh. Berl. Ant. Bildw. p. 82. Archäol. Ztg. 1844 p. 305 f. Drei Vorlesgen p. 64. Welcker p. 281 f.

7) Tieck n. 38.

gründet im Mythus und nothwendig für unser Gefühl? Denn nicht darin allein liegt das Erschütternde, dass die Kinder fallen, sondern auch darin, dass sie fallen theils in der Blüthe der Jahre, theils im unmündigen Alter. Die jüngste Tochter entspricht dem jüngsten Sohn, sollte es nicht ebenso sein mit der ältesten Tochter und dem ältesten Sohn? Unserer Niobide müssten wir aber nicht einen Jüngling, sondern einen bärtigen Mann gegenüberstellen. Lassen wir uns dies einstweilen gefallen und stellen wir die Statue in die Gruppe. Welchen Platz sie einnehmen muss, darüber kann kein Zweifel sein; sie kann nur da stehen, wohin Welcker sie gestellt hat, rechts neben der Mutter. Welchen Antheil soll sie nehmen an der Handlung? Welcker sagt, sie trete heraus aus dem Hause und nehme bei dem Anblick alle Kraft in sich zusammen. Aber dass sie dieses thut, muss sich doch in ihr ausprägen. Hat nicht der zurückgedrängte Schmerz so gut seinen Ausdruck wie der hervorbrechende? Kann das Erstere aber von einer Statue gelten, die in keiner Bewegung, in keiner Falte des Gewandes Anderes zu erkennen giebt, als Ruhe? Und was ist natürlicher für eine Niobide in diesem Augenblick, gross und heroisch zu erscheinen oder so, wie ihre Schwestern zur Linken der Mutter? Vollends nun die Mutter neben ihr! Welcker sagt, die heroische Grossheit der Tochter werde überboten von der Mutter. Dieser wanken die Knie, jene steht unerschüttert; in dem Gewande der Mutter setzt sich der Aufruhr fort, der die Gewänder der fliehenden Töchter bewegt, das der Tochter fällt schwer zu Boden; im Angesicht der Mutter ringen Schmerz und Hoheit, an der Tochter zuckt keine Wimper. Ueberboten wird die Tochter von der Mutter nur durch die Formen des Körpers, in Hinsicht auf Ausdruck und Bewegung ist sie die weitaus heldenmüthigere. Ist aber nicht dies der zusammenhaltende Gedanke des Ganzen, dass von beiden Seiten der Schreck heranstürmt an die Mutter, um hier an der Kraft der Königin ein Gegengewicht zu finden? Aber schon vorher wäre er überwunden in der Tochter.

Der Berliner Bildhauer, Hr. Wredow, dessen Güte ich manche schöne Belehrung verdanke, sieht in unserer Figur

die Amme der Kinder, die Wagner [8]) für die Gruppe verlangte. Er machte mich aufmerksam auf die Magerkeit des Busens, die unläugbar ist und auf die ungriechische Bildung des Kopfes, die ebenfalls zugegeben werden muss [9]), wenngleich sie minder in die Augen springt. Auch diese Annahme scheint mir ihre Schwierigkeiten zu haben. Dass eine Amme als Gegenfigur für den Pädagogen ursprünglich zur Gruppe gehört hat, scheint mir nicht ganz unwahrscheinlich, wie auch in der sophocleischen Tragödie die Amme auftrat, allein wird man eine solche Figur nicht gruppirt zu sehen wünschen mit einem Kinde, ebenso wie der Pädagog in der Gruppe von Soissons einen Knaben neben sich hat? Bekommt nicht erst dadurch die Erscheinung solcher Figuren Sinn und Bedeutung, dass sie schützend neben ihren Pfleglingen stehen? Unsere Figur aber hat nach allem Anschein allein gestanden, denn wenn auch der rechte Arm restaurirt ist, so verräth sich doch in seiner Bewegung sowenig wie in der Haltung und dem Blick der Statue irgend eine Beziehung auf eine Figur neben ihr. Auch scheint mir der Gewandwurf, dessen stolze Schwere einer Melpomene anstehen würde, unpassend für eine Amme. Endlich möchte man fragen, ob nicht der Künstler mit oder vielleicht statt der ausländischen Kopfbildung eine Amme durch Unterschiede der Gewandung characterisirt haben würde. Denn hierin unterscheidet sie sich nicht; sie trägt Chiton und Peplos wie die übrigen Schwestern. Es wäre nicht schwer, der Figur einen Namen zu geben, der zu dieser Characterisirung passte, allein ich unterlasse es, weil ich von der Wiederholung derselben nur eine Abbildung kenne; soviel scheint mir unwidersprechlich, dass sie keine Tochter der Niobe vorstellen kann.

Eine zweite Tochter (11) ist, soviel ich weiss, nur von Thiersch [10]) bezweifelt. Mir scheint ausser dem Grunde,

---

8) Kunstbl. 1830. No. 56 p. 223.

9) Die Nase ist restaurirt und zwar sehr hässlich. In Betreff der übrigen Restaurationen vgl. Gerhard a. a. O.

10) Epochen p. 367 Anm. 66.

den Thiersch angeführt hat, noch Folgendes gegen sie als Tochter zu sprechen. Sie unterscheidet sich von ihren Schwestern durch die Gewandung, sie trägt einen Ueberwurf über dem Chiton [11]). Ich weiss keinen Grund dafür; das gleiche Schicksal hängt über allen Kindern, warum diese Unterscheidung? Sie ist störend und das um so mehr, weil die Gewänder der Schwestern so behandelt sind, dass die jugendlichen Körperformen deutlich hervortreten, und das ist für den Eindruck nicht unwesentlich, weil es auch dem Auge zeigt, welch' zarte Knospen hier geopfert werden. Man gebe ihnen ein doppelt Gewand, wie es die fragliche Figur trägt, und diese Schönheit ist vernichtet. Das Zweite, woran ich Anstoss nehme, ist die Ruhe des Gewandes. Wenn der Sturm über das Meer fährt; da hebt sich jede Welle, hier hätten wir einen ruhigen Fleck in der Mitte der rauschendsten Bewegung. Ist es aber wohl natürlich, eine Niobide in einer Figur zu erkennen, an deren Gewand keine Falte zittert, während die Gewänder der Geschwister flattern, wie die Flügel gescheuchter Vögel, während selbst die heroische Mutter sich nur mit Mühe zu behaupten vermag in dem Sturm, der an sie heranstürmt? Drittens vermisse ich, um den nicht unbedeutenden Altersunterschied zu übergehn, die Familienähnlichkeit. Ich glaube selbst die, welche die Statue als Niobide vertheidigen, werden diesen Punkt wenigstens nicht entschieden in Abrede stellen können, wie denn Meyer [12]) nur bemerkt, dass die Idee des Kopfes «im Allgemeinen» nicht von den andern abweiche. Spricht dieses gegen die Figur als Tochter der Niobe, so könnte Jemand sagen, sie möchte eine Wärterin vorstellen, die den Töchtern beigegeben sei, wie der Pädagog den Knaben. Sie wäre mit Fug und Recht in der Gewandung unterschieden, für sie als unbetheiligte Person wäre die Ruhe des Gewandes, für sie ferner die liebevolle Neigung des Hauptes, die zarte Theilnahme in ihrem Gesicht durchaus angemessen. Sie müsste

11) Meyer sagt Propyl. II p. 58. (1799) «Das Untergewand besteht aus zwei Stücken; desselben Obertheil reicht bis auf den halben Leib, das andere kommt darunter hervor.»

12) p. 72.

dann gruppirt werden mit einem Kinde [13]). Stellen wir nun diese Gruppe rechts neben die Mutter, so haben wir zu-

---

13) Darin stimmen auch die meisten Ausleger überein, wenngleich der Gedanke Cockerell's, den sterbenden Sohn vor sie hinzulegen, wohl mit Recht zurückgewiesen ist. Vgl. Schlegel Bibl. univ. T. III Littérat. p. 123. Ramdohr Mal. und Bildhauerei in Rom II, p. 140. Wagner p. 207. Meyer p. 71. Gerhard, Drei Vorles. p. 62. Müller, Text zu den Denkm. p. 18. Feuerbach Nachl. III, p. 138. Auch mir scheint trotz der schönen Bemerkungen, durch die Welcker p. 278 und Trendelenburg (Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene p. 8. 26) ihre Einzelstellung motivirt haben, ein Gegenstand nothwendig, auf den sich ihr Auge richtet. Dabei ist Folgendes übersehn. Der Mantel geht über den rechten Schenkel und fällt dann senkrecht zu Boden; der Theil, der über dem Schenkel liegt bildet mit dem herabfallenden eine Ecke, einen Winkel und in dem Scheitelpunkte dieses Winkels sind Fingereindrücke bemerkbar. Dadurch erklärt sich der senkrechte Fall; ohne diesen Knick, den Finger veranlasst haben müssen, würde der Wurf des Mantels freier sein. Dieser Umstand giebt Aufschluss über die Stellung der Figur. Unmittelbar vor dem Augenblick, den wir dargestellt sehn, lag ihre rechte Hand in jener Ecke des Mantels. Ein Ereigniss vor ihr zog ihre Blicke auf sich, sie erhebt wie staunend die Hand und das Gewand hält den empfangenen Eindruck und damit den vorhergehenden Augenblick fest. Der Arm ist bis auf ein kleines Stück an der Schulter neu, allein er ist unzweifelhaft richtig restaurirt. Wollte man etwa sagen, die Hand habe ursprünglich in der Ecke des Mantels gelegen, so widerspricht dem die Richtung des erhaltenen Stumpfes. Dieser geht grade nach unten, denkt man ihn verlängert, so geht er weit über jene Ecke hinaus. Ich weiss einer solchen Behandlung des Gewandes aus dem Alterthum kein ganz analoges Beispiel an die Seite zu stellen; Mengs (Gedanken über die Schönheit u. d. Geschmack in der Malerei p. 69) bemerkt dasselbe von den Gemälden Raphael's. Verwandt ist, was man oft bemerken kann, dass die Plastik den flüchtigsten Moment bannt, um den Beschauer zu zwingen, ihn fortzuspinnen in seiner Phantasie, so dass ihre Ruhe gleichsam in Fluss und Bewegung geräth. Dafür genüge es, an die Krone aller Plastik zu erinnern, die liegende weibliche Figur vom Parthenon. Keine Sekunde länger kann das Gewand den blühenden Busen bedecken, es ist ein Augenblick, dem man zurufen möchte „Verweile doch, du bist so schön"; aber weil ein so schwebender, gleichsam hängender Augenblick gewählt ist, darum müssen unsre Gedanken ihn fortsetzen; wir meinen das Gewand vor unsern Augen gleiten zu sehen. Es kann dies übrigens als Beleg dienen, wie so gar Nichts von abstracter Ruhe in der griechischen Plastik ist, wie vielmehr die rastlose Bewegung von Augenblick zu Augenblick aus der Natur in sie übertragen wird.

nächst die Unsymmetrie, dass Wärterin und Pädagog auf derselben Seite stehn, zweitens aber den weit störenderen Umstand, dass die ganze Statuenreihe auseinander klafft. Auf der linken Seite strebt Alles zur Mutter hin, zu ihrer Rechten soll eine Figur stehen, die von ihr abgewandt nach der entgegengesetzten Seite gerichtet ist. Der Blick, der nach Schlegel's Bemerkung immer auf die Mutter zurückkehrt, muss anhalten bei dieser Figur und neu ansetzen, ähnlich wie es die Stimme muss, wenn wir über einen Hiatus hinweglesen sollen. Diese Divergenz der Linien, die wir uns am Ende des Giebels beim Narcissus nach Welcker's Aufstellung allenfalls gefallen lassen könnten, wird völlig unerträglich in der Mitte, denn sie halbirt die Gruppe. Von Kampf und Streit, wie am Aeginetentempel und westlichen Parthenongiebel ist hier nicht die Rede; hier muss sich um den Protagonisten Alles concentriren. Diese Bedenken scheint auch Gerhard gehabt zu haben, indem er bemerkt, man sei geneigt, die Tochter der Mutter zunächst auf ihrer andern Seite sich zu denken. Versuchen wir auch dies. Setzen wir unsre Gruppe links neben die Mutter und etwa den Pädagogen unmittelbar rechts neben sie, sodass die Mutter umgeben wäre von den Dienern des Hauses, — wodurch zugleich eine Vermittlung gegeben wäre von den colossalen Maassen der Mutter zu der Zartheit der Töchter — so bleibt der längst von Andern bemerkte Uebelstand, dass sich in zwei neben einander stehenden Statuen dasselbe Motiv wiederholt. Unsre Figur und die Mutter ziehn beide mit der Linken den Peplos in die Höhe. Dieser Umstand scheint mir entscheidend zu sein für die Ausscheidung der Ersteren; nicht darauf kommt es an, eine erträgliche Gruppe zusammenzustellen, sondern

---

Welcker bemerkt von unsrer „Niobide": Sie scheint bei dem Angstgeschrei, das nothwendig eine solche Scene begleitet, nach ihren Geschwistern sich hinzuwenden, auszuschauen welch Unglück sei, sie zu empfangen. Aber passt hiezu das gesenkte Haupt? Trendelenburg sagt, von der Schuld, die nur in der Mutter erscheinen könne, breche etwa eine Ahndung in dieser sinnenden Tochter durch. Ich möchte diese Ausnahme nicht gern machen. Wie die Linien des Marmors hinanstürmen an den Mittelpunkt, so unsre Gedanken. Die Gruppe würde ihre Spitze verlieren.

eine solche, die wir einem griechischen Meister zutrauen können.

Ich gehe nun über zu der Aufstellung der übrigen Figuren bei Welcker, deren linke Seite mit der Gerhard's und bis auf den Flussgott auch mit der Cockerell's stimmt. Auf dieser Seite haben fünf Kinder (3—7) bei allen den Erklärern, die eine Giebelgruppe zu construiren versucht haben, dieselbe Stelle und es ist auch unter dieser Voraussetzung eine Trennung oder Umstellung derselben schlechterdings unmöglich. Ich gehe nun über zu dem Sohn N. 2. Gegen die Stelle, die Welcker ihm gegeben hat, sprechen folgende Gründe:

a) Es kann die Mutter nicht die Mitte des Giebels ausgefüllt haben, wenn die Höhe desselben so nahe dem Ende schon der Figur dieses Sohnes gleichgekommen ist. Die Höhe des Sohnes beträgt 1,400 metr. [14]), so hoch muss also der Giebel bereits an der zweiten Figurenstelle gewesen sein. Dann wird er in der Mitte an der achten Figurenstelle eine Höhe erreichen, für die das Maass der Mutter 2,305 nicht ausreichend ist. Es wird sich ergeben, dass es auf kleine Verschiedenheiten nicht ankommt; ich nehme daher runde Zahlen an und gebe absichtlich der Mutter etwas mehr Grösse als sie hat; dadurch wird Welcker's Aufstellung nur um so eher möglich. Der Sohn ist etwa 4 Fuss, die Mutter sei 7 Fuss (das ist mehr als einen halben Fuss zu viel) hoch. Nun folgt aus einem mathematischen Gesetz, dass die Mutter verschwinden wird in der Höhe des Giebels, mag man für die Länge desselben Zahlen annehmen, welche man will. Hier sind einige Annahmen:

1. Die Hälfte des Giebels sei 15′ lang, so wird der betreffende Sohn ein Dreieck begrenzen, dessen Basis 4 bis höchstens 6′ beträgt. Nach dem Satz, dass die gleichliegenden Seiten in ähnlichen Dreiecken proportional sind, kommt folgende Folgerung heraus für die Frage: wie hoch

14) Die Höhenverhältnisse der Figuren mit und ohne Sockel giebt Welcker p. 276.

muss ein Giebel sein, der 15′ lang ist und 4—6′ von seinem Ende eine 4′ hohe Figur aufnehmen soll?

$$\frac{4 \text{ (Basis des kleinen Dreiecks)}}{4 \text{ (Höhe des Sohnes)}} = \frac{15 \text{ (Basis des halben Giebels)}}{x \text{ (Höhe des Giebels)}}$$

$$x = 15'$$

Nehmen wir als Basis des kleinen Dreiecks 5′, so wird der Giebel 12′, nehmen wir 6′, so wird er 10′ hoch.

2. Die Hälfte des Giebels sei 20′ lang, so wird das Dreieck, dessen Höhe der Sohn abgiebt 6—8′ als Basis haben. Die Gleichungen sind dann diese:

$$\frac{6}{4} = \frac{20}{x} \qquad \frac{7}{4} = \frac{20}{x} \qquad \frac{8}{4} = \frac{20}{x}$$

$$x = 13\tfrac{1}{3}' \qquad x = 11\tfrac{3}{7}' \qquad x = 10.$$

3. Die Hälfte des Giebels sei 25′ und die Sache stellt sich so:

Basis des kleinen Dreiecks = 8—10′.

$$\frac{8}{4} = \frac{25}{x} \qquad \frac{9}{4} = \frac{25}{x} \qquad \frac{10}{4} = \frac{25}{x}$$

$$x = 12\tfrac{1}{2} \qquad x = 11\tfrac{1}{9} \qquad x = 10.$$

Diese Beispiele werden genügen, sie liefern immer das Resultat, dass nach Welcker's Aufstellung die Mutter die Giebelmitte bei Weitem nicht ausfüllen kann. Kehren wir nun die Frage um und fragen: wie weit muss eine 4′ hohe Figur vom Ende eines Giebels entfernt stehn, der 7′ hoch ist?

1. Die halbe Giebellänge = 15′ so ist

$$\frac{7}{15} = \frac{4}{x}$$ (Basis des kleinen Dreiecks oder Entfernung des Sohnes vom Giebelrande)

$$x = 8\tfrac{1}{2}.$$

2. Die halbe Giebellänge = 20′, so ist

$$\frac{7'}{20} = \frac{4}{x} \qquad x = 11\tfrac{3}{7}$$

3. Die halbe Giebellänge = 25′, so ist

$$\frac{7}{25} = \frac{4}{x} \qquad x = 14\tfrac{2}{7}.$$

Daraus folgt, dass in einem sieben Fuss hohen Giebel eine vier Fuss hohe Figur mindestens um die Hälfte der halben Giebellänge vom Ende des Giebels und demgemäss

höchstens um dieselbe Distanz von der Mitte entfernt stehen muss. Der Sohn darf also dem Giebelende nicht näher stehn, als seiner Mutter. Will man mir einwenden, dass die Alten nicht streng nach einem mathematischen Schema gearbeitet haben, so habe ich Nichts dagegen, allein die Aufstellung Welcker's, für die ich meine Annahmen günstiger gestellt habe, als genau ist, ist mathematisch unmöglich [15]).

b) Auf der rechten Seite Welcker's sind zwei Knieende die Vermittler zwischen der liegenden und aufrechtstehenden Figur, auf der linken fällt es schroff ab vom Stehenden zur Liegenden. Das ist erstens gegen die Analogie der übrigen Giebelgruppen, die wir besitzen. Am Aeginetentempel ist erst die vierte Figur aufrechtstehend, ebenso am östlichen Giebel des Parthenon und am westlichen geht es noch weiter hinauf; hier soll es schon die zweite sein? Zweitens ist es ein Verstoss gegen die Symmetrie und drittens ist es nicht bloss für das Auge störend, sondern auch für die Empfindung. Nicht sprungweise, sondern allmählich wünschen wir von der Spannung der Mitte in die Ruhe des Todes am Ende geführt zu werden. Am westlichen Giebel des Parthenon verliert sich der Streit in der Mitte so allmählich in die Ruhe des Ilissus, als verlaufe eine hohe Welle des Meeres in ein stilles Flussbett. Je näher dem Ende, um so mehr Ruhe, das ist ein für den Raum des Giebelfeldes ebenso angemessenes, wie für das Gefühl wohlthätiges Gesetz. Nach Welcker's Aufstellung wäre derjenige Sohn, der am stärksten ausschreitet, also am bewegtesten ist, dem Ende der nächste.

c) Mit Recht scheint Wagner auf die Gleichheit der Linien in den drei Söhnen zur Linken hingewiesen zu haben, die ihn zu dem treffenden Vergleich veranlasste, sie

---

15) Was die Zeichnung betrifft, so fehlen darauf zunächst die Enden des Giebels. Wurden sie mit gezeichnet und die liegenden Figuren in sie hineingeschoben, so ergab sich gleich die Unmöglichkeit dieser Aufstellung. Ferner gehn die Köpfe der Söhne über den Giebel hinaus, die der Töchter bleiben nicht unbeträchtlich darunter. Ueberhaupt aber ist es unsicher, hier nach Zeichnungen zu urtheilen, weil leicht die eine und andre Figur etwas zu klein gezeichnet wird.

seien «gleich Bäumen am Abhange des Waldes, die der Sturmwind umgelegt hat». Lassen wir einmal den Letzten weg, so haben wir in den Bewegungen der Arme an den Söhnen Gegensätze, ebenso wie an denen der voranschreitenden Töchter. Der Sohn der vaticanischen Gruppe macht mit dem rechten Arm dieselbe Bewegung, welche sein Nachfolger mit dem linken macht. Dasselbe ist der Fall bei den Töchtern. Dadurch schliessen sich diese Paare von Töchtern und Söhnen eng zusammen. Dieser Zusammenhang würde aufgehoben durch den dritten Sohn; das Auge würde suchen, die drei Söhne zu vereinigen.

Aus dieser Ausführung folgt, dass die Stellung des Niobiden eine andere sein muss. Zwei Möglichkeiten sind da; entweder: man dreht ihn herum und stellt ihn auf die andre Seite, wie Müller gethan hat oder man lässt ihn, wo er steht und füllt den Raum von ihm bis zur Ecke des Giebels mit Figuren aus, wodurch wenigstens die Hauptschwierigkeiten wegfielen. Für Ersteres, könnte Jemand sagen, spreche, dass uns auf diese Weise sein Gesicht entgegentrete, denn es sei ein natürliches Verlangen, in diesem Augenblick der Angst und Noth vor Allem den Körpertheil sehen zu wollen, in dem dieselben vorzugsweise sich ausprägen. Allein dagegen spricht, was Meyer, Wagner, Welcker übereinstimmend bemerken und nach meiner Ansicht entscheidend ist, dass durch diese Aufstellung das rechte Bein des Jünglings ganz vom Felsen, auf den er tritt, verdeckt werden würde. Bleiben wir also bei dem letztern Fall, und sehen uns um nach ausfüllenden Statuen, so scheint der Narcissus nach der Richtung seines Körpers auf die linke Seite zu gehören, wohin ihn auch Müller gestellt hat. Nicht ganz klar sind mir Welcker's (p. 284) «Er floh nach der Seite der Mutter, ward im Rücken getroffen und sank». Dies Wort passt wohl für die Aufstellung Müller's; wird er aber auf die rechte Seite gesetzt, so scheint er von der Mutter wegfliehend im Rücken getroffen zu sein. Dass die Geschosse der Götter sich kreuzend gedacht werden müssen, beweisst das Mädchen der vaticanischen Gruppe, welches die Wunde in der Brust hat, allerdings; nur dehne man diese Vorstellung nicht so

weit aus, dass sie die Klarheit des Ganzen stört. Und steht nicht auch die gleichfalls im Rücken getroffene Schwester zur Linken der Mutter? Auch die Blicke der Figuren erwecken die Vorstellung, dass die eine Gottheit die eine, die andre die andre Seite verfolgt, denn zur Rechten sehen der kniende Sohn und der Pädagog mit seinem Knaben nach rechts, zur Linken zwei Söhne nach links. Die übrigen Figuren müssen auf der rechten Seite stehen bleiben.

Das Gesagte bezog sich auf die bisher gemachten Versuche, eine Giebelgruppe zu construiren; ich wende mich nun zu der Möglichkeit der Giebelgruppe überhaupt. Dagegen scheinen mir folgende Gründe zu sprechen:

1. Der Sohn N. 2 muss, wie oben bemerkt wurde, in der Mitte des halben Giebels gestanden haben. Der Raum von ihm bis zur Ecke muss ausgefüllt werden, natürlich nicht mit eben so viel Statuen als vor ihm stehen, aber mindestens mit dreien, von denen wir die eine liegend, die beiden andern knieend denken mögen, so dass auch hier die vierte Figur die erste aufrecht stehende wäre. Für die rechte Seite des Giebels ist dieselbe Figurenzahl vorauszusetzen, wie für die linke; wir bekommen dann für alle Figuren die Gesammtzahl zwanzig, also fast ebensoviel wie am hintern Giebel des Parthenon. Steht aber mit der nach dieser Anzahl vorauszusetzenden Länge die Höhe des Giebels, die durch die Mutter bestimmt wird, im Verhältniss? Diese Frage ist um so mehr aufzuwerfen, weil die Niobiden nicht eng aneinander geschoben werden dürfen, theils desswegen nicht, weil die ausgestreckten Arme und die weitausschreitenden Füsse einzelner Figuren daran hindern, theils, weil dann das Ganze gedrängt und allzu unruhig erscheint.

2. Der Sohn N. 3 ist 1,517 metr. hoch, die Tochter N. 7 1,788, es würde also der Giebel über dem Raum, den fünf Figuren einnehmen, nicht einmal um einen Fuss steigen; auf 10 Fuss (denn das ist doch wohl das Minimum für den Raum der fünf Figuren) käme nicht einmal ein Fuss Elevation! Welche Länge und welch' spitzen Winkel müssen wir voraussetzen, wenn über fünf Figuren eine

fast horizontale Linie gezogen werden kann! Von der Tochter aber zur nebenstehenden Mutter steigt es dann plötzlich um ein Bedeutendes in die Höhe. Ich setze nicht voraus, dass die Figuren nach Zoll und Linien gearbeitet sind, allein das kann ich einem griechischen Bildhauer nicht zutrauen, dass er die zweite Figur eines Giebelfeldes — von der Mitte aus gerechnet — kaum um Haupteslänge unterschieden habe von der sechsten. Wer das annimmt, der wird sich nicht daran stossen dürfen, wenn über dem Haupt der einen Figur kaum Platz ist für eines Fingers Breite, dagegen über dem der andern mehre Fuss hoch leerer Raum ist, wenn also die über die Figuren gezogene Höhenlinie nicht parallel aufsteigt mit der des Giebels, sondern ihre eigne, auf und absteigende Bewegung macht. Man hat bemerkt, dass die Höhenabstufung der Statuen für die Giebelgruppe spricht, man hat vergessen, dass die leise Höhenabstufung gegen sie spricht. Ich brauche nicht zu erinnern an den Aeginetentempel, an den Parthenon, an denen der Giebel ganz anders in die Höhe steigt; das sieht Jeder ein, dass die beiden Töchter (6 u. 7) ihren Platz nicht ausfüllen können, wenn die Söhne mit der Mutter unter ein Dach gestellt werden sollen. Wagner bemerkt vollkommen richtig, der Unterschied der Grösse zwischen einer und der andern Bildsäule sei nicht bedeutender, als grade die Verschiedenheit des Alters ihn mit sich bringe. Für eine Giebelgruppe wäre er viel zu gering; so gering aber musste ihn der Künstler machen, weil er aus leicht begreiflichen Gründen weder ganz kleine Kinder, noch solche, die bereits die Blüthezeit der Jugend überschritten, darstellen konnte. Die Kinder fallen sämmtlich in einen Zeitraum von nicht mehr als acht Jahren. Wenn sich also hiedurch und, wie ich glaube, nur hiedurch die leise Höhenabstufung der Figuren erklärt, so findet die Richtung der Figuren auf den Mittelpunkt darin ihre Erklärung, dass wir eine dramatische Gruppe vor uns haben. Das bedarf keiner weitern Ausführung, ohne einen Punkt, auf den sich Alles bezieht, ist eine solche Gruppe undenkbar.

3. Sehr treffend ist Wagner's Bemerkung, dass die liegenden Bildsäulen, welche in den Giebeln der Alten vor-

kommen, sich gewöhnlich auf den einen oder andern Arm stützen, wodurch der Körper etwas erhoben werde und dem Auge des Untenstehenden eine Fläche entgegenbiete, dass dagegen von dem ausgestreckt liegenden Niobiden nur ein Stückchen Arm und etwas vom Schenkel gesehn werden könne. Die Bemerkung Schlegel's hingegen, es werde sich der Kopf des Knaben von unten gesehn, ganz zeigen, scheint mir nach der Lage des Niobiden nicht möglich. Fragt man, welche Ansicht für unsre Gruppe die vortheilhafteste ist, so scheint mir unzweifelhaft, dass mit der Aufstellung in einem Giebel ihre vorzüglichsten Schönheiten für das Auge verschwinden, weil die Entfernung zu gross ist. Die zarte Schlankheit der im Nacken getroffenen Tochter wird dünn und dürr erscheinen und vor Allem werden die Züge im Gesicht der Mutter verschwimmen. Ich weiss wohl, dass die Künstler der besten Zeit in der Ausarbeitung von Giebelstatuen nicht bloss für das Auge des Beschauers arbeiteten, sondern vor Allem darauf bedacht waren, ein Agalma für das Haus des Gottes zu schaffen, das makellos sein musste, wie das Opferthier, das man der Gottheit brachte, aber ich kann mir nicht denken, dass Einer der alten Künstler, die, wie wir wissen, den Forderungen des Auges wohl Rechnung zu tragen wussten, so zarte Gestalten in eine so luftige Höhe gestellt haben soll.

4. Schon Levezow[16]) hat bemerkt, dass die Gruppe nur auf einer einzigen Basis gestanden habe. Die Zeichnungen geben eine zusammenhängende Fläche. Dass dieses ursprünglich nicht der Fall gewesen sein kann, dafür geben zwei Söhne (2 und 3) einen materiellen Beleg. Der linke Fuss des Ersteren und der rechte des Letzteren reichen fast hinab an die untere Fläche des Sockels. Stellt man also die Figuren in einen Giebel, so hat man Hügel neben Hügel, aber keine Ebene.

Ich befürchte nicht den Einwand, dass die Florentiner Statuen Werke von verschiedener Hand und Zeit seien, dass daher beim Copiren Abänderungen in Betreff des Grössenverhältnisses gemacht sein könnten, denn es stim-

16) Famil. des Lykomedes p. 31.

men die Höhen der vorhergehenden Figuren mit den Anforderungen, welche Mythus und Kunst an den Verfertiger stellten. In jugendlichem Alter (ἡβώοντες Il. 24, 604) sind die Kinder geopfert; diese Grenze musste der Künstler einhalten und zwar nicht bloss aus dem Grunde, um dem Mythus treu zu bleiben. Kleiner aber die Kinder darzustellen, als der jüngste Knabe und das jüngste Mädchen sind, daran kann schon desswegen nicht gedacht werden, weil die Darstellung kleiner Kinder zur Zeit des Scopas und Praxiteles noch unbekannt ist. Oder aber man lasse jenen Einwand gelten, so fallen meine mathematischen Argumente, es fällt aber auch die Möglichkeit eines Reconstructionsversuches, ja die Möglichkeit, irgend eine Behauptung über ihre einstmalige Aufstellung aufzustellen. Der Gedanke, die Gruppe wie ein steinern Motto in den Giebel eines Apollotempels zu setzen, ist schön und poetisch, aber mit den vorhandenen Figuren scheint er mir unausführbar. Ich denke mir sie waren aufgestellt in einer graden Linie und ich halte mich so lange an die Worte des Plinius, dass sie in templo gestanden haben, bis die Unmöglichkeit dieser Aufstellung erwiesen ist, was bis jetzt nicht geschehn[17]). Trotz aller Bemühungen bin ich nur zu diesem negativen Resultat gekommen[18]), allein wie ein Torso ohne Ergänzungen besser ist, als einer mit solchen Ergänzungen, die sich nicht harmonisch einfügen, so ist auch der Rest einer Gruppe besser, als eine ganze Gruppe, an der schliesslich doch Niemand eine ungetrübte Freude empfinden kann. Denn, wie oben bemerkt, darin liegt die grösste Schwierigkeit, ein Ganzes zusammenzustellen, das eines Scopas oder Praxiteles würdig ist.

17) Kann die Gruppe nicht in der Seitenhalle einer Tempelcella gestanden haben?

18) Die Hauptschwierigkeit bei jeder Aufstellung liegt in der Gleichförmigkeit der drei Söhne, von denen doch Keiner abgesondert werden kann. Möglich wäre es indessen, dass zwischen 2 und 3 ursprünglich eine Schwester gestanden hat. Es leuchtet ein, wie misslich es ist, eine Gruppirung zu versuchen. Denn für die Annahme, es seien fast alle Figuren auf uns gekommen, dafür sehe ich keinen Grund.

III.

Bevor ich übergehe zu den Zweifeln des Alterthums über den Künstler der Niobidengruppe, versuche ich den Character derselben näher zu bestimmen.

Goethe bemerkt bei Gelegenheit der Laocoongruppe [1]) «die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, da hingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleid erregen. Bei der Gruppe des Laocoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken und zwar im höchsten Grade, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes gethan; allein theils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregte sie Mitleid für den Zustand des jüngern Sohnes und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig lässt». Diese Worte lassen sich auch auf die Niobe anwenden, denn auch hier wird der erste Eindruck der des Schreckens sein, er wird aber durch längere Betrachtung in ein anderes Gefühl sich verwandeln, ja er muss es, weil der Schrecken seiner Natur nach ein momentanes Gefühl ist. Man schaue immer wieder und wieder und die Gruppe wird zu einer stummen Tragödie. Nicht bloss desswegen, weil auch hier Furcht und Mitleid uns in gleicher Weise bewegen, weil wir fürchten für die Tochter, die dahin flieht, wie das Reh vor dem Pfeil des Jägers; weil das Herz uns blutet beim Anblick des Mädchens, das «still wie eine geknickte Blume zu den Füssen des Bruders niedersinkt» [2]), sondern besonders desswegen, weil mit dem Versenken in die Gruppe die *κάθαρσις παθημάτων* ins Gemüth einzieht, die wir empfinden beim Studium einer griechischen Tragödie. Wer freilich Nichts sieht, als den jammervollen Untergang eines blühenden Geschlechts, Nichts als «Entsetzen, Todesfurcht, ja den jähen Tod selbst», der wird auch in einer griechischen

1) Propyl. I, 1 p. 16.

2) Feuerbach Nachl. III, p. 138 oder bei Stahr p. 380.

Tragödie nichts Anderes zu erkennen vermögen, als den entsetzlichen Untergang einer Heldengrösse. Wohl glaubt man beim Anschaun der Gruppe ein jammernd *ἰὼ γενεαὶ βροτῶν* ertönen zu hören, aber schlimm stände es um einen Scopas oder Praxiteles, wenn nur dieser Eindruck aus ihrem Werk gewonnen werden könnte. Man darf eine solche Ansicht geradezu ungriechisch nennen, denn kein einziges wahrhaft grosses Product des griechischen Geistes wirkt niederschlagend oder trübend auf's Gemüth, sondern erhebend und klärend. Bekannt ist das schöne Wort W. v. Humboldt's: «Jede Ode Pindar's, jeder grössere Chor der Tragiker, jede Ode des Horaz durchläuft nur in unendlich abwechselnder Mannigfaltigkeit denselben Kreis. Immer ist es die Erhabenheit der Götter, die Macht des Schicksals, die Abhängigkeit des Menschen, aber auch die Grösse der Gesinnung und die Höhe des Muths, durch welche er sich gegen das Schicksal zu behaupten oder gar über dasselbe zu erheben vermag. Daher die beruhigende Wirkung, die jedes rein gestimmte Gemüth bei der Lesung der Alten erfährt, dass sie auch den leidenschaftlichsten Zustand heftiger Aufwallung oder erliegender Verzweiflung allemal zur Ruhe herab und zum Muthe hinaufstimmen.» Und, füge ich hinzu, auch Plato wirkt in dieser wahrhaft beruhigenden und versöhnenden Weise, indem er uns bald aus dem umstrickenden Netz des Einzelnen herausführt in das bleibende Allgemeine, bald aus der trüben Sphäre der Erscheinung hinaufhebt in das Lichtreich der Ideen; auch Demosthenes, indem er das unwandelbare Sittengesetz hineinstellt in das Treiben der Zeit; ja in dem Strudel der Komödie steht der erhabene Schwung der Parabase [3]) und selbst in der niedern Sphäre des Satyrspiels bleibt «die Würde der Tragödie unversehrt». Sollte nun wohl ein Meisterwerk der Kunst, welche wir die specifisch griechische Kunst zu nennen gewohnt sind, in Widerspruch stehn mit diesem allgemeinen Gesetz aller übrigen Geistesäusserungen der Griechen? Sollte hier kein Element vorhanden

3) Vgl. die schöne Bemerkung W. v. Humboldt's: Einleitung in die Kawispr. p. 231.

sein, das uns emporhebt aus der Sphäre der Bangigkeit und des Schmerzes? Suchen wir es aus der Gruppe selbst zu gewinnen. Zunächst ist nicht genug zu betonen, dass wir die Voraussetzungen mitbringen müssen, die dem Griechen gegenwärtig waren bei der Beschauung der Gruppe [4]). Eine Frevlerin gegen die Gottheit war die Niobe dem Griechen; sah er ihr Schicksal im Stein vor Augen, so musste freilich ihr gränzenloses Unglück sein Herz rühren, aber er musste auf der andern Seite das gerechte Walten einer beleidigten Gottheit erkennen und schon dieser Gedanke hebt das Gemüth in demselben Maasse, als das Unglück es niederschlägt. Ferner: Niobe bleibt gross im Schrecklichsten, bleibt Königin im Mutterschmerz [5]), wir bemitleiden sie, aber wir bewundern sie auch. Verfolgt man von der linken Seite ausgehend die Bewegungen der einzelnen Figuren, so ist es, als brause ein Sturm heran gegen die Mutter. Zwar ihr Gewand muss ihm folgen aber er bricht sich an ihrem Haupt; dieses wendet sich ihm entgegen. Ist aber diese Wendung des Kopfes nach der rechten Seite, allen an sie heranstrebenden Linien entgegen, nicht der plastische Ausdruck ihres Widerstandes, ihrer Fähigkeit, sich gross und königlich zu behaupten in dem Untergange ihres Geschlechts? Zugleich wird das Auge durch die Unterbrechung der Linien zum Innehalten gezwungen, es bleibt haften an der Mutter und schaut in ihr die Grösse selbst bei wankendem Knie. Das dritte Element der kathartischen Wirkung ist die Schönheit. «Anmuth heiligt den Schmerz» [6]). Die Schönheit vermählt sich dem Schmerz und dem Tode, sie ist das Ewige, Bleibende, wie das Göttliche in der Tragödie. Es giebt am Himmel kein schöneres Schauspiel, als eine dunkle Wolke, die ein Kranz von Licht umsäumt; in der Kunst nichts Schöneres, als die thränenschwangere Miene der Niobe, um welche der

---

4) Weil diese nothwendige Forderung übersehn wurde, konnte in den Propyl. I, 2, 65 der farnesische Stier als eine „brutale und grausame Scene" getadelt werden.

5) Vgl. Trendelenburg a. a. O. p. 26. Welcker p. 292.

6) Schelling a. a. O. p. 40.

Glanz der Schönheit sich ergiesst. Wohl zuckt der Schmerz in der Wimper des Auges, wohl öffnen sich die Lippen zu banger Klage, aber ungetrübt bleibt der Friede der Schönheit in der Noth des Irdischen. Unsre Augen mögen thränen; das Gemüth hebt sich in den Aether der Schönheit. Schon der Gyps, der bleiche Doppelgänger des Steins, ist so schön; wie schön ist sie erst im lebendigen Marmor! Und tadelnd spricht man von der Schule, die dies Werk geschaffen, sie habe statt göttlicher Ruhe und Erhabenheit Leidenschaft und Pathos, Schmerz und Wehmuth dargestellt! Was giebt es Höheres, als ein schmerzdurchbrochnes Antlitz im Gottesfrieden der Schönheit? Dass Phidias solch' einen Kopf, wie den der Niobe nicht dargestellt hat und nicht darstellen konnte, bedarf keines Beweises und sehr zu bezweifeln ist, ob unsre Bewunderung sich steigern würde, wenn zu jenen göttlichen Leibern vom Parthenon ihre Köpfe gefunden würden. Nichts ist richtiger als Welcker's [7]) Wort «die Werke des Phidias haben allein der Niobe nicht geschadet». Ist doch Nichts natürlicher, als dass die jüngern Attiker ihre eigenthümlichen Vorzüge so gut haben, wie Phidias die seinigen.

Um die Niobe, die «Mater dolorosa der alten Kunst» [8]) schaart sich der geängstigte Chor der Kinder. Aber am Ende herrscht die versöhnende Ruhe des Todes. Hier liegt der sterbende Knabe, friedlich gebettet, unberührt von Krampf und Starrheit. In ihm verstummt die Klage, der Tod ist der Paean, wie Aeschylus [9]) sagt.

IV.

In Betreff der Frage, ob die Niobidengruppe dem Sco-

7) p. 209. Vgl. Stahr p. 375. Welcker's Worte p. 292 finden sich wieder bei Stahr p. 377. 378, und auch sonst fehlt es nicht an namenlosen Entlehnungen.

8) Feuerbach Nachl. III, p. 137 = Stahr p. 374.

9) Fragm. Philoct. 229 Dind.

pas oder Praxiteles beizulegen sei, fällt in neuerer Zeit die Mehrzahl der Stimmen dem Ersteren zu, ja man nennt den Scopas als Künstler der Niobiden mit einer Entschiedenheit[1]), die sehr bewundrungswürdig ist in einer Wissenschaft, die viel Unsichres aber wenig Sichres hat. Wie unsicher es ist, wegen der härtern Arbeit die Gruppe dem Scopas zuzusprechen, wie Winckelmann und nach ihm Meyer thaten, darüber bemerkt Wagner (p. 251) «Es ist eine sehr missliche, höchst trügerische Sache, bei antiken Kunstwerken nach der etwas grössern oder geringern Härte des Stils so genau auf die Epoche, in welcher der Künstler gelebt, schliessen zu wollen, wie z. B. Winckelmann bei der Gruppe der Niobe gethan». Schlegel bemerkt (p. 132) «Il paroit que Praxitèle se plaisait dans l'imitation de la jeunesse et de la beauté calme; on cite au contraire plusieurs ouvrages de Scopas d'une expression vive et passionée». Dieser Grund, obgleich von Welcker (p. 219) sehr triftig widerlegt, ist mehrfach wiederholt[2]). Nehmen wir zunächst an, dass Praxiteles sich nur in ruhigen Darstellungen bewegt hat. Da wundert mich nur, wie man die Kunstkenntniss der Alten so gering anschlägt. Wie konnte das Alterthum zweifelhaft sein? Ist es denn so schwer unter dieser Bedingung zu entscheiden? Der oberflächlichste Kenner hätte ja sofort sagen müssen, solche Gegenstände habe nur Scopas bearbeitet. Die Alten sahen das Schöne auf Weg und Steg; wir studiren die Kunst in Museen, wie man Pflanzen studirt in Herbarien und so geringschätzig behandeln wir die Alten[3])? Will man so verfahren, wie im Extrem Brunn verfährt, der die körperliche Schönheit als das Wesen der praxitelischen Kunst hinstellt, so sei man consequent und lege die Kunstnachrichten aus dem

1) Overbeck kunstarch. Vorles. p. 141.

2) Brunn p. 357 f. So meint auch Waagen Kunstw. in Engl. und Paris III p. 111 f. Mit Recht bestreitet Welcker (A. Denkm. I p. 445) die Unterschiede, die hier zwischen Scopas und Praxiteles gemacht werden. Auch die Charakteristik, die Waagen von Praxiteles giebt, widerspricht den Nachrichten des Alterthums.

3) Ein feines Kunsturtheil aus dem Alterthum führt Hermann an, Stud. d. griech. Künstl. p. 18 N. 102.

Alterthum ganz bei Seite, denn wer einem Künstler der körperlichen Schönheit eine Gruppe wie die Niobe zutrauen kann, ist ein Stümper, auf dessen Urtheil Nichts zu geben ist. Zweitens aber ist die Annahme, dass Praxiteles nur ruhige Darstellungen geschaffen, unrichtig. Von den Silenen des Praxiteles sagt der Epigrammatist [4]):

Τέχνας εἵνεκα σεῖο καὶ ἃ λίθος οἶδε βρυάξειν,
Πραξίτελες· λῦσον καὶ πάλι κωμάσομαι.

Seine Mänaden, von denen wir freilich Nichts wissen, als ihre einstmalige Existenz, mögen nicht die Kühnheit des gleichnamigen Werks von Scopas gehabt haben, sie werden aber gewiss in Aufregung und Bewegung dargestellt sein, denn das folgt aus ihrem Namen und Begriff, ausserdem aus dem Gegensatz zu den Thyaden, mit denen sie gruppirt waren. Seine Katagusa — auch ein Mutterschmerz — wird ein wenn nicht äusserlich, doch innerlich tiefbewegtes Werk gewesen sein. Wenn Wagner (p. 245. 246) an den Niobiden grössere Einfachheit und Anspruchslosigkeit, weniger Zierlichkeit findet als an den Wiederholungen des Periboetos, so wird es mir nicht einfallen, ihm zu widersprechen, nur möchte ich mir die Frage erlauben, ob sich nicht ein Grund denken lässt, grade an den Niobiden sparsam zu sein mit Zierlichkeit und Feinheit. Man betrachte die sterbende im Nacken getroffene Tochter, diese schöne gleichsam erbleichende Rose. Leise rieselt der Tod die Glieder hinab, und das Gewand hält inne, als nehme es Theil an der Lähmung des Körpers. Man gebe dem Gewandwurf mehr Zierlichkeit und Feinheit und man darf sich überzeugt halten, dass mit jeder neuen Zuthat der Eindruck schwächer wird. Der Ausdruck dieser Figur fordert die Einfachheit; grade dadurch ist die Statue so vollendet, klar und schön. So ist es auch bei dem Sturz im Mus. Chiaramonti. Vergleicht man ihn mit der entsprechenden Figur der Gruppe, so bemerkt man an ihm Nichts, was allein das Auge anginge, während letztere wie überdeckt ist von unzähligen gebrochenen Linien, in denen sich das Auge wie in einem Netz verliert. Wir verlangen

4) Brunck Anall. II p. 275. n. 2.

nur das durch den Gedanken Nothwendige zu sehn; das soll uns fesseln und ergreifen, störend wäre ein Mehr von Kunst und Feinheit. Beim Periboetos aber verhält sich die Sache grade umgekehrt. Was dort schadet, nützt hier. Denn es kam darauf an, ein thierisches Wesen zu adeln durch die Kunst. Je mehr Grazie und Feinheit, um so mehr verliert der Satyr seine Satyrnatur und wird zu einem höheren Wesen. Mengs, Visconti und Andere [5]) hielten den Praxiteles für den Künstler der Gruppe, weil der Kopf der Niobe ähnlich sei dem der knidischen Venus im Vatican, Hr. Wredow findet Aehnlichkeit zwischen ihm und der knidischen Venus in München. Auf die Epigramme, die zu Gunsten des Praxiteles entscheiden, ist wenig zu geben; kommt es darauf an, Gründe zu finden für ihn, so kann man Folgendes sagen: Cicero lobt die praxitelischen Köpfe, Diodor preist seine Meisterschaft im Ausdruck der Seele, Schelling [6]) bemerkt vom Kopf der Niobe, er sei ein Aeusserstes für die Darstellung der Seele in der Plastik, ein Urtheil, das gewiss Niemand bestreiten wird. Ja man könnte jenen für Scopas geltend gemachten Grund mit mehr Recht gegen ihn anführen und fragen, ob der Künstler eines so extrem kühnen Werks, als welches uns seine Mänade geschildert wird, den Köpfen der Statuen soviel Mässigung und Milde gegeben, ob er nicht vielmehr den Ausdruck des Schreckens und der Furcht stärker markirt haben würde? Von diesen Gründen beruht der erstere auf positiven Nachrichten, ich bin aber weit entfernt, darauf hin zu behaupten, Praxiteles habe die Gruppe gemacht, denn ein solches Urtheil schliesst eine Geringschätzung des Kunstverständnisses der Alten in sich, zu der uns Nichts berechtigt. Man muss daher, wie auch Welcker meint, die Frage unentschieden lassen. Richtig aber hat man aus dem Zweifel des Alterthums auf die Verwandtschaft der beiden Künstler geschlossen, die denn freilich in etwas Tiefern zu suchen ist, als worin Brunn sie findet. Es muss in der Niobegruppe ein Element vorhanden sein, das auf die Kunst des

5) Vgl. die Anführungen bei Welcker p. 218.

6) p. 53. vgl. p. 41 f.

Scopas, ein andres, das auf die des Praxiteles Anwendung leidet. Was ich oben als Eigenthümlichkeit eines Jeden angeführt habe, findet sich vereinigt in der Gruppe, ich halte das für eine Bestätigung jener Unterscheidung. Wir sehn die pathologische Kraft des Scopas, die psychologische Tiefe des Praxiteles, den Sturm der Verzweiflung, aber auch die schmerzlichste Offenbarung der Seele; rauschende Bewegung, wilde Flucht, aber darüber schwebt der Friede der Anmuth. In diesen Gegensätzen wird sich die Kunst des Scopas und Praxiteles bewegt haben, so dass bei dem Einen das eine, bei dem andern das andre Element in den Vordergrund getreten ist. Ist das Gesagte richtig, so dürfte für Jeden die Entscheidung für Scopas oder Praxiteles schwer fallen; ich wenigstens vermöchte sie nicht zu geben und vielleicht erklärt sich auf diese Weise der Zweifel des Alterthums, für den ich sonst keinen Grund angeben kann.

DIE ARTEMIS

aus dem Palast Colonna im Museum zu Berlin.

Artemis Colonna.

Οἶει γάρ με ὑπερβαλέσθαι τῷ λόγῳ, ὃς δέδια μή σοι ἰδόντι ἀσθενής τις ἐπαινέσαι δόξω, παρὰ τοσοῦτον ἀμείνων φανεῖται. Lucian.

Schon Gerhard[1]) dachte in seiner Beschreibung dieser Statue an Praxiteles; ich hoffe, mich wird die folgende Ausführung wenigstens entschuldigen, dass ich sie einer Besprechung dieses Künstlers anreihe. Etwas näher auf sie einzugehn wird gewiss nicht schaden, da ausser einigen kurzen Erwähnungen von Meyer[2]), Müller[3]), Feuerbach[4]) Nichts zur Beurtheilung derselben vorliegt, ihr Werth aber nicht überschätzt wird, wenn man behauptet, dass sie die vielgepriesene Artemis von Versailles an Schönheit weit übertrifft. Eine Abbildung — die einzige, welche ich kenne — findet sich bei Müller[5]), doch ist dieselbe einestheils etwas vierschrötig ausgefallen, anderntheils nicht von der Seite aufgenommen, von der die Statue gesehn sein will, nämlich von der rechten.

Den Kopf loben die Ausleger besonders, Meyer nennt ihn den schönsten unter allen von dieser Göttin erhaltenen und in der That ist es schwer, seiner Schönheit mit Worten nahe zu kommen. Er ist ein Idealkopf in dem oben

1) Berlin's Antike Bildw. p. 45. Von dieser Beschreibung giebt Stahr p. 368 f. einen armen Auszug, fast ganz mit denselben Worten. Ein Irrthum findet sich bei Gerhard: Der Köcher der Statue ist nicht geöffnet, sondern geschlossen.

2) Zu Winckelm. Buch 5. Kap. 2. §. 9.

3) Handb. §. 364, 3. Text z. d. Denkm. p. 19.

4) Nachl. III, p. 129.

5) Denkm. d. a. K. II, 16, 167.

angedeuteten Sinne. Nicht eine Seite der Artemis, ihr ganzes tiefsinniges Wesen steht vor uns[6]). Dichter geben uns einzelne Züge; was wir aus ihnen sammeln und zusammensetzen sehen wir hier mit einem Blick. Mit der Anmuth der Jungfrau vereinigt sich der Ernst der hinraffenden Göttin. Nicht gleichgültig ist der Ausdruck, kalt und streng, dass man ausrufen möchte:

O Gott! Aus diesen Zügen spricht kein Herz.

Keine Leidenschaft bewegt ihre Mienen, keine Regung des Gefühls, aber sie sind umflossen von göttlicher Anmuth. Die Lippen der Artemis von Versailles hebt der Unmuth, wir fühlen uns näher gerückt, weil eine Eigenschaft unsres eignen Wesens uns begegnet. Das Haupt des vaticanischen Apollo ist oben heiter, wie der glanzvolle Olymp, aber unten am Munde sammeln sich die Wolken des Unmuths, wir fühlen Leidenschaft und Erregung; aber vergebens spähen wir in der Artemis Colonna ein Theilchen unsers Selbst wiederzufinden, sie stösst uns zurück wie ein kalt Gorgonenhaupt. Und doch fesselt uns die unsägliche Anmuth, die gleich dem Gold an hephästischen Gebilden[7]) ihre Züge umfliesst. Schlank ist sie, wie die Jägerin auf des Taygetos' Höhen, aber ernst wie die Richterin der Kallisto, sanft ist ihr Pfeil, aber er bringt den Tod. Fast schneidend empfindet man an dieser Statue die Wirkung des griechischen Profils, sie wird erhöht durch die Kälte des Ausdrucks. Unser Auge ist gewöhnt an die Linien der organischen Natur, diese bewegt sich fast überall in wellenförmigen Schwingungen, welche sinken um wieder zu steigen, enden, um wieder zu beginnen, wir sprechen von Einförmigkeit und Starrheit, wo uns grade Linien begegnen. Denn die grade Linie ist die des lang hinstreckenden Todes, der die Wellen des Lebens glättet in ein langes Einer-

6) Dies drücken die ältern Idole der Artemis durch die Attribute, Bogen und Fackel aus. Sie ist Lebens- und Todesgöttin.

7) ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνὴρ
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Πάλλας Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,
ὣς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.
Odyss. 6, 232 f.

lei; sie erweckt aber auch den Gedanken des gleichmässig Verlaufenden, des Ewigen, Ungestörten. So ist es hier. Dazu kommt der Blick der Göttin. Ihn reizt kein Gegenstand, er ist ziellos in die Ferne gerichtet; auch dies trägt bei, uns ein Wesen fühlen zu lassen, das still hinwandelt wie die Nothwendigkeit des Todes.

Gerhard nennt die Statue sehr richtig «ächt griechisch gedacht»; sie ist nicht geboren im Rausch eines begeisterten Augenblicks, gleich dem vaticanischen Apollo, der schön ist wie der Gedanke eines Dichters; sein Künstler war entzückt von der Schönheit des Gottes, der Künstler der Artemis hat gläubig seine Gottheit empfunden. Darin liegt ein grosser Unterschied. Ein Anderes ist die Darstellung eines schönen Phantasiegebildes, ein Anderes wenn der Künstler durchdrungen ist von der Realität seines Gottes.

Gehen wir ein in die Einzelheiten des Kopfes, so muss es auffallen, wie treffend alle Bemerkungen der Alten über «praxitelische Köpfe» auf ihn anwendbar sind. Er ist von schöner runder Form, wie die der Niobiden, wie ihn auch Lucian an der Knidischen Venus bewundert haben mag, von der er den Kopf entlehnt in seinen «Bildern»[8]). Das Haar erhebt sich über der Stirn mit grösserer Fülle, als an den Töchtern der Niobe und beschreibt einen schönen Bogen über der graden Linie des Profils. Ohne Schärfe ist der Augenknochen, das Gewölbe des offenen, weithinschauenden Auges. Seine zartgeschwungene Linie erinnert an das *ὀφρύων τὸ εὔγραμμον*, welches Lucian[9]) lobt an der Knidierin. Als das Schönste aber preist Gerhard mit

---

8) Wie die Kleinheit des Kopfes an der Mediceischen Venus ein Beweis ist gegen ihre Identität mit der knidischen — erst Lysippus hat die Köpfe kleiner gemacht — so spricht der ebenfalls verhältnissmässig kleine Kopf der Artemis von Versailles schon allein dagegen, in dieser Statue ein praxitelisches Ideal zu finden, wie Feuerbach (Nachl. III p. 130) will. Die Köpfe des Theseus vom Parthenon, vieler Jünglinge am Fries, auch der Venus von Milo sind mehr länglich als rund. Der Hinterkopf, der am Theseus ziemlich tief liegt und auffallend tief an dem sogenannten Weber'schen Kopf, scheint später höher hinaufgerückt worden zu sein, wie man ihn z. B. am Periboetos sieht.

9) Imag. c. 6. Die richtige Erklärung giebt Meyer zu Winckelm. B. 5. Kap. 5. §. 24.

Recht die dünnen, überaus zarten und feinen Lippen; er erwähnt dabei das Wort des Petronius (cap. 126): osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit. Sie sind nicht schmeichelnd, wie die Lippen der Peitho[10]), sondern von ernsterer Anmuth, wie sie der ewig jungfräulichen Göttin gebühren.

Die Göttin ist dargestellt in mässig eilender, nicht hastiger Bewegung; dadurch treten die schönen Umrisse der Glieder aus dem Gewande hervor. Ihr ganzer Körper ist vornübergeneigt, sie erscheint uns wie schwebend. Das Gewand kräuselt sich bald in zierlichen Falten, bald bewegt es sich in langen tiefgefurchten Linien. Das Köcherband, welches die Brust durchschneidet, veranlasst die anmuthigste Verwirrung, tausend kleine Falten umspielen die strengen, doch nicht unreifen Formen des Busens. Der übergeschlagene Chiton reicht bis über den Leib der Göttin; hier bewegen sich schöngeschwungene Bogenlinien in reizvollem Contrast mit den lang sich senkenden Falten des Gewandschoosses. So vereinigen sich Anmuth und Ernst auch im Gewande. Für die Vortrefflichkeit der Arbeit berufe ich mich auf Meyer's und Hrn. Wredow's Urtheil.

Es könnte scheinen, unsere Statue sei als pfeilabsendende Göttin gedacht. Der rechte Arm ist zurückgezogen wie vom Anspannen der Bogensehne, der linke liegt zwar nicht in der Schusslage, aber man könnte sagen, die Göttin habe so eben den Schuss gethan, sie lasse die bogenbewehrte erhobene Linke sinken und ihr Auge folge dem Fluge des Geschosses. So scheint Feuerbach die Figur aufzufassen und allerdings wäre ihre Stellung dem nicht widersprechend. Er zieht die schöne Statue des Vaticans[11]) zur Vergleichung herbei, die er mit Visconti[12]) den Niobiden oder dem Tityos gegenüber stehend denkt. Allein hiebei ist nicht zu übersehen, dass der Köcher an unserer Statue geschlossen ist. Verbietet aber ein geschlossener

---

10) Anacreont. (15 Bergk.)

χείλος, οἷα Πειθοῦς
προκαλούμενον φίλημα.

11) Mus. Pio-Clem. I, 29.

12) Mus. Pio-Clem. I, 251.

Köcher nicht absolut den Gedanken an den Gebrauch des Pfeiles, wie ihn ein geöffneter wenigstens bei bewegten Statuen hervorruft?[13]) Wollte der Künstler in seinem Werk eine pfeilsendende Artemis erkannt wissen, so kam er der Phantasie des Schauenden zu Hülfe, wenn er den Köcher offen liess, er führte sie irre, wenn er ihn schloss und arbeitete dadurch sich selbst entgegen. Auch der ziellose Blick der Statue möchte daran hindern, sie einem Feinde gegenüber zu denken; von Spannung und Interesse verräth sich überhaupt Nichts in ihr. Hat sie den Bogen gehalten, wie der Ergänzer es angenommen, so kann er ihr nicht zum Gebrauch gegeben sein. Misslich ist es, die Attribute zu bestimmen. Müller meint, sie habe in beiden Händen Fackeln getragen, ebensogut möglich ist, dass sie in der Linken den Bogen, in der Rechten eine Fackel getragen, wie die Artemis zu Segesta und andere Tempelbilder[14]). Es sind noch zwei Eigenthümlichkeiten zu bemerken, zuerst, was auch Gerhard anführt, die Perikarpien an den Armen, dann die durchbohrten Ohrläppchen. Von andern Gottheiten ist der Schmuck der Ohrringe auch an Statuen bekannt[15]), von der Artemis kann ich ihn nur auf Münzen nachweisen[16]). Es brachte mich dies auf die Vermuthung, in unserer Statue ein Tempelbild zu sehen, für welches dieser Schmuck, wie der ganze Ausdruck der Figur vortrefflich sich eignen würde. Eine Bestätigung dafür finde ich in der bestimmten Aeusserung des Hrn. Wredow, er habe bei seinem Aufenthalt in Italien in Erfahrung gebracht, dass die Statue innerhalb eines Tempelraumes gefunden sei.

Nach dieser Ausführung erlaube man mir die bescheidene Vermuthung, dass unsere Artemis zurückgehe auf die

---

13) So wird man sich schwer beim vaticanischen Apollo von dem Gedanken losmachen können, dass der Gott seinen Pfeil wirklich gebraucht hat. Stände er den Eumeniden gegenüber, er würde mit abwehrend erhobener Rechten erscheinen, ähnlich wie ihn ein Vasenbild dieses Gegenstandes zeigt (Overbeck Gall. her. Bildw. Taf. 29, 4).

14) Cic. Verr. IV, c. 34. Vgl. Müller Handb. § 364. 4.

15) Vgl. Winckelm. Buch 6 Kap. 2 § 14.

16) Vgl. die Artemis Soteira auf der Münze von Syracus Müller Denkm. II, 15, 163 a., von Stymphalos I, 41, 180.

brauronische Artemis des Praxiteles, welche Pausanias[17]) auf der Burg von Athen sah. Was gegen diese Vermuthung spricht, weiss ich nicht; was für sie spricht, ist nicht zwingend. Aber was können wir in Ermangelung positiver Entscheidungsgründe Anderes thun, als die Statue selbst fragen, was sie ist? Sind wir nicht in den meisten Fällen darauf angewiesen, nach dem Geist, der uns entgegenweht aus einem Werk, auf seine Zeit und wo möglich auf seinen Künstler zu schliessen? Wahrhaft antik ist die Statue und wahrhaft tiefsinnig zugleich, weil sie die tiefsten Gegensätze in sich schliesst, weil sie nicht das schöne Bild einer Jägerin, sondern das Wesen einer Gottheit darstellt. In die jüngere attische Schule aber fällt die Ausbildung des Artemisideals; geht unsere Statue auf einen griechischen Meister zurück, so würden gegen andere Künstler und Zeiten Gegengründe in Schaaren beizubringen sein. Und wie, fragen wir, wird ein Praxiteles die finstere Göttin von Brauron[18]) gebildet haben? Müller[19]) setzt in seine Zeit die Umbildung der Gorgone; er, der grosse Zauberkünstler, der das Satyrgeschlecht in den Schmelztiegel der Kunst warf, wird jene finstere Gottheit in eine ernste, aber schöne Eumenide verwandelt haben. Beben mochten die attischen Mädchen vor dem Ernst der keuschen Jungfrau; aber lieben mussten sie die Anmuth der kinderpflegenden Gottheit. So ist die Artemis Colonna; ihr Anblick erweckt ein Gefühl gemischt aus Grauen und Entzücken, als träten wir ein in den Eumenidenhain des Sophocles, in dem die Nachtigallen schlagen. —

17) I, 23, 7.

18) Vgl. Hermann Antiq. II, § 62, 9 ff. Lauer Syst. d. griech. Mythol. p. 293 f.

19) Hall. Litztg. 1835. II, p. 178.

VASENBILDER.

1. Die Auslösung von Hector's Leiche.
2. Orestes in Delphi.
3. Die erste Scene des sophocleischen Oedipus Rex.
4. Der Tod des Archemoros.

I. Die Auslösung von Hector's Leiche.

Apulische Vase, abgebildet in den Monum. dell' Instit. V, tav. 11 und in Overbeck's Gallerie heroischer Bildwerke Taf. XX n. 4, besprochen von: Minervini Bullet. Napol. IV p. 106 f. Gerhard Archäol. Zeitg. 1844 p. 231 f. Schmidt Ann. dell' Inst. XXI p. 240 f. Overbeck p. 472 f. —

Mit Recht lobt Overbeck die Zeichnung dieses Bildes, nicht geringeres Lob, glaube ich, verdient die Erfindung. Die obere Reihe besteht aus fünf Figuren, deren Mittelpunkt Achill ist. Er sitzt trauernd auf seinem Ruhebett; rechts von ihm steht Athene, links Hermes. Die Anwesenheit der Ersteren, welche zu ähnlichem Zwecke, wie hier, auf dem von Thiersch [1]) herausgegebenen Silbergefäss neben Neoptolemos erscheint, wird nicht dadurch motivirt, dass man sie als Schutzgöttin der Achäer anwesend denkt. Erwägt man, dass grade Athene es war, welche dem Achill Beistand leistete im Kampf gegen den verhassten Troer [2]), so hat ihre Erscheinung hier über der Leiche des Letzteren einen tiefern Sinn. Sie hat dem Lebenden gezürnt; mit dem Todten ist sie versöhnt, sie bittet selbst für seine Leiche. Es ist eine Anerkennung der Heldenhaftigkeit des Hector in derselben Weise, wie sie bei Sophocles [3]) die des in Wahnsinn gefallenen Ajax anerkennt, und wie sie dort den Sieger Odysseus, nachdem sie ihm zur Prüfung die Erniedrigung des Gegners gezeigt hat, zum Maasshalten und zur frommen Scheu gegen die Götter ermahnt (v. 127), so steht

1) Königl. B. Akad. d. Wiss. 1848 p. 107 f.

2) Il. 22, 214 f. So erscheint Athene oft dem Achill im Kampf gegen Hector zur Seite stehend, z. B. Overbeck Taf. XIX no. 3. 4.

3) Ajax 118.

sie hier über der entstellten Leiche des Feindes mit der Mahnung an den Sieger Achill, Maass zu halten in der Rache. Sie selbst ist es, die den Ajax mit Blindheit geschlagen und doch seine Heldennatur anerkennt; so erscheint hier dieselbe Gottheit, die den Hector durch den Achill vernichtet hatte, zum Schutz seiner Leiche [4]). Hermes, der den Priamos in das Zelt des Achilleus geführt hatte, vereinigt seine Bemühungen mit denen der Athene. Dass er mit der Rechten seinen Stab ausstreckt, scheint mir nur Bezeichnung seiner Rede zu sein. Nimmt man mit Schmidt an, dass er gleichsam einen Zauber auf Achilleus ausüben wolle durch seinen Stab, so wird das, was freier Edelmuth war, als durch bewusstlose Nöthigung geschehen erklärt. Es würde eine solche Annahme dem Character Achilleus', wie ihn Welcker [5]) so schön schildert, bedeutenden Eintrag thun. An dem linken Ende der oberen Reihe erscheint Nestor, ihm gegenüber an der rechten Seite sein Sohn Antilochos, wie die Erklärer richtig statt des verschriebenen Amphilochos lesen. Es mag sein, dass Ersterer hier als der «süsse Redner» erscheint, wenngleich seine Rede nicht immer das Herz des Peliden zu rühren verstand, und Letzterer als Freund des Achilleus, aber es liegt noch eine andere Beziehung ihrer Erscheinung zu Grunde, die ich aus ihrer offenbaren Gegenüberstellung folgere, nämlich der Vergleich mit Priamos und Hector. Niemand stand im ganzen Heer der Achäer dem Priamos näher als Nestor. Ihm gleich als Greis und als Vater sollte er auch einen Sohn beweinen, wie jener; einen Sohn, der im Kampf für ihn gefallen [6]), wie Hector im Kampf für das Reich seines Vaters. Nestor ist unter allen Achäern der, welcher am meisten den Schmerz des Priamos zu würdigen und zu fühlen vermochte. Es wiederholt sich in ihm und Antilochos das Geschick des Priamos und Hector, daher ihre Gegenüberstellung [7]). — Die untere Figurenreihe stellt für den

4) Aehnlich ist es, wenn Il. 24, 612 die Kinder der Niobe von den Göttern bestattet werden, von denen sie vernichtet sind.

5) Trilog. p. 429.

6) Pind. Pyth. 6, 30 f.

7) Man möchte hier Phoenix erwarten, wie er auf andern Darstel-

Verstand einen der Zeit nach auf die obere folgenden Moment dar — denn sehr richtig bemerkt Gerhard, dass die Auslieferung des Leichnam's bereits erfolgt ist — aber für die poetische Anschauung existirt dieser Zeitunterschied nicht. Scenen, die verschiedenen Zeiten angehören, rückt die Kunst zusammen mit Hintansetzung dieser Verschiedenheit, und sie darf es, sofern sie diese einzelnen Scenen zu der Einheit eiuess Gedankens zusammenzuschliessen versteht. Auf der canosischen Medeavase[8]) sind weit entfernter liegende Zeiten verknüpft, als hier und doch verbindet sich Alles zu einer Idee. So ist es auch hier. Wir sehen oben die Bitte, unten die Erfüllung; das sind Begriffe, die sich so nothwendig verbinden und zusammenschliessen, dass der Gedanke des Nacheinander gar nicht aufkommt. Was der Dichter in zeitlicher Folge erzählt, stellt der Künstler als nebeneinander stehende Scenen dar, an die man nicht den Begriff der Zeit hinantragen darf. Eine ideale Einheit verbindet sie. Die Leiche Hector's wird von zwei Dienern herangetragen, um mit Golde aufgewogen zu werden. Bei dem Anblick des todten Sohnes erwacht der Schmerz des Vaters von Neuem, denn grade dieser Moment ist dargestellt, wo Priamos die Leiche erblickt. So werden seine Geberden motivirt. Verzweiflungsvoll greift er mit der Rechten nach dem Haupt, um sein Haar zu raufen, mit der Linken streckt er den Zweig über die Leiche, als wollte er sie bekränzen. Dass der Vater die Leiche des Sohnes erblickt, ist eine Abweichung vom Epos, von der ich nicht weiss, ob sie der Tragödie, Aeschylos' Phrygern[9]), angehört oder originelle Erfindung des Künstlers ist. In der Ilias[10]) wird Hector's Leiche den Augen des Vaters entrückt; wenn man bedenkt, dass Aeschylos die Leichenwage eingeführt, — ein Umstand, der mit Recht die Erklärer auf seine Tragödie als Quelle unsers Bildes zurückgeleitet hat

---

lungen desselben Gegenstandes erscheint (Overb. Taf. XX, 9, 12). Eben sein Fehlen weist darauf hin, dass unseren Künstler in der Wahl seiner Personen besondere Intentionen geleitet haben.

8) Millin Tomb. de Canosa pl. 7.

9) Welcker Tril. p. 424 f.

10) 24, 583.

— so möchte man glauben, dass er dem Priamos den erschütternden Anblick der Leiche nicht erspart hat. Die Erfindung der Leichenwage, die durch die Ilias [11]) veranlasst sein kann, in der Achilleus zum sterbenden Hector spricht:

ὣς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,
οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα·
οὐδ' εἴ κεν σ' αὐτὸν χρυσῷ ἐρύσασθαι ἀνώγοι
Δαρδανίδης Πρίαμος etc.

ist etwas so Gewaltiges, dass ich um keinen Preis die Anspielung darin finden möchte, die Schmidt vermuthet, welcher nämlich mit Bezug auf die Seelenwägung (Il. 22, 209 f.) eine Andeutung auf das baldige Ende des Achilleus darin sieht. Die Aufwägung der Leiche spricht Achill als das Aeusserste aus, was dem Vater möglich sei und während bei der Auslösung des Leichnams nach der Ilias immer nur von einer unbestimmten Vielheit der Geschenke die Rede ist (ἀπερείσι' ἄποινα Il. 24, 502) hatte Aeschylos in grossartig concreter Anschaulichkeit eben dies Aeusserste dargestellt. Dazu kommt, dass man die Analogie des Bernay'schen Silbergefässes [12]), wo ebenfalls die Wage erscheint, ohne irgendwelche Möglichkeit der Andeutung, die Schmidt vermuthet, nicht wird übersehen dürfen. Was die Anwesenheit der Thetis betrifft, so stimme ich in ihrer Motivirung mit Overbeck überein. Wo es galt, weichere Regungen in Achill zu wecken, durfte die Mutter nicht fehlen. Die letzte Figur zur Rechten in der untern Reihe, den ich, wie die Erklärer, als Myrmidonen fasse, bezeigt nach Schmidt ihre Verwunderung über die Auslieferung des Leichnam's. Overbeck sagt ohne nähere Bestimmung «er habe Blick und Schritt wahrscheinlich auf Hector's Leiche gerichtet». Wie seine Bewegung Verwunderung ausdrücken kann, sehe ich nicht ein; auch wäre eine Person von diesem Ausdruck ganz überflüssig, ja störend. Mir scheint,

11) 22, 348 f.
12) Overbeck Taf. XX, 12.

er kommt heran, um Einsprache zu thun, um wo möglich die Auslieferung der Leiche zu verhindern. Dem entspricht die Bewegung seiner Rechten. Vielleicht lässt sich aus der Ilias [13]) seine Erscheinung motiviren:

ἐκτὸς μὲν δὴ λέξο, γέρον φίλε, μή τις Ἀχαιῶν
ἐνθάδ' ἐπέλθῃσιν βουληφόρος, οἵ τέ μοι αἰεί
βουλὰς βουλεύουσι παρήμενοι, ἦ θέμις ἐστίν.
τῶν εἴ τίς σε ἴδοιτο θοὴν διὰ νύκτα μέλαιναν,
αὐτίκ' ἂν ἐξείποι Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν,
καί κεν ἀνάβλησις λύσιος νεκροῖο γένηται.

Er characterisirt die Stimmung des Heeres. Zugleich hebt sein Auftreten den Character des Achill. Die roheren Gemüther der Myrmidonen. die er repräsentirt, kennen nicht das edlere Gefühl ihres Führers; sie sehen in dem gefallenen Troer nur den verhassten Mörder des Patroclos; sie treibt das einzige Gefühl der Rache. Von den beiden Flügelknaben ist nach Schmidt der zur Linken im Begriff, Hector's Leiche zu bekränzen, der zur Rechten eine Anspielung auf die Leichenfeier des Patroclos, denn es sei nicht auffallend, dass der mystische Todtencult späterer Zeiten in das Heroenalter übertragen werde. Diese Anspielung auf Patroclos ist einestheils, wie Overbeck bemerkt, nicht deutlich, anderntheils zerstört sie die Einheit des Bildes. Denn die Anspielungen, die Schmidt hier findet, auf Patroclos' Leichenfeier und auf Achilles' Tod, ziehen die Gedanken ab vom Mittelpunkt des Bildes und lassen sie nach allen Seiten auseinandergehen. Um Hector's Leiche dreht sich Alles, warum will man jedem der beiden Eroten eine besondere Beziehung beilegen und sie nicht vielmehr beide auf Hector beziehen? Kranz (als Todtenkranz [14]) — Aristoph. Eccl. v. 538 — z. B. auf der Archemorosvase), Tänie und Schale sind die auf Gräberdarstellungen durch-

13) 24, 650 f.

14) Nach Voss bei Welcker A. Denkm. I, 379 auf die durchrannte Laufbahn des Lebens zu beziehen. Overbeck p. 475 bemerkt, er habe «statt der gewöhnlichen Grabattribute einen Kranz». Vgl. hingegen schon Lessing Wie die Alten etc. Bd. V, p. 284.

gängig erscheinenden Geräthe [15]), warum sollen diese Eroten nicht die Bestattung Hector's andeuten? Wenn dieses Amt Eroten übertragen ist, so braucht man nicht gleich an mystische Genien zu denken; bei Philostr. Imag. II, 30 zünden Eroten den Scheiterhaufen der Euadne an, wobei gewiss Niemand an Mysticismus denken wird. Für mich liegt eine gewisse Zartheit darin, dass grade Eroten den entstellten Leichnam schmücken und bestatten sollen. Keineswegs sind diese beiden Knaben etwas Ueberflüssiges oder Störendes, sondern eine sehr schöne Zuthat des Künstlers, die in engster Beziehung zu Hector steht. Sie erwecken den Gedanken, dass der misshandelten und geschändeten Leiche des edelsten Troers doch zuletzt die gebührende Ehre des Begräbnisses zu Theil geworden ist, und in dieser Auffassung sind sie der versöhnende Abschluss des Ganzen. —

Wundervoll ist die Mischung und Abstufung der Affecte in unserm Bilde. Unten der verzweifelte Schmerz des Priamos, über ihm die tiefe Trauer Achill's; links das sinnende Mitleid Nestor's, rechts die stille Ruhe des Antilochos! Wie im Drama, so wird in der Kunst allem Bewegten sanfte Ruhe beigemischt, es wird der stürmische Wogenschlag der Leiden und Leidenschaften wie mit heiterer Meeresstille umkränzt.

II. Orestes in Delphi.

Vasenbild, abgebildet in Gerhard's Denkm. und Forschungen 1853. Taf. 59, erklärt von C. v. Paucker p. 129 ff.

Der Erklärer erkennt in diesem Bilde unter Voraussetzung eines nicht überlieferten Mythus die Dioskuren in Delphi. Nur sehr zwingende Gründe können nach meiner Ansicht solche Annahmen entschuldigen; diese finde ich hier aber so wenig, dass vielmehr Manches gegen die Erklärung spricht. Dass die pythische Orakelstätte dargestellt ist,

15) z. B. im Berl. Mus. 1054. Erstere zur Schmückung der Grabstelle wie No. 951. 1027. 2029. R. Rochette Monum. Inéd. Pl. 30. 78.

scheint gewiss und ist durch v. Paucker ausführlich auseinandergesetzt; seine Gründe für die Dioskuren sind folgende. Zunächst die Anwesenheit des Zeus, denn diesen erkennt er in der bärtigen, Scepter tragenden Figur an der linken Seite des Bildes. Warum sie Zeus sein soll, dafür ist kein Grund angegeben; ich gebe gern zu, dass der ganze Habitus der Figur dem Zeus nicht unangemessen ist, aber liegt es nicht näher, in einer delphischen Orakelscene an eine andere Person zu denken, den προφήτης? Die Gottheit spricht an der Orakelstätte durch ihre Diener und diese erwartet man im Gespräch mit denen, die zum Orakel kommen, nicht die Gottheit selbst, am allerwenigsten den Zeus. Auch der glückverheissende Vogel, der zur Rechten der beiden Jünglinge fliegt, würde seine Bedeutung verlieren, wenn der Gott, der ihn sendet, selbst anwesend wäre. Die weiteren Gründe v. Paucker's sind hergenommen von der Verschiedenheit der beiden herankommenden Jünglinge in Tracht, Stellung, Haltung der Lanzen u. s. w., was alles bis in's Kleinste symbolisch bestimmt sein soll. Dass der Eine der Jünglinge die Lanze in der Rechten, der Andere in der Linken trägt, wird mit Verweisung auf eine Stelle des Suidas als den Dioskuren eigenthümlich erklärt. Ich glaube, die Vasenerklärung verliert alle Sicherheit, wenn man die einzelne Erscheinung eines Bildes für sich betrachtet, ohne sich nach Analogien umzusehen. Man braucht nicht gar viel Vasen zu vergleichen, um zu dem Resultat zu kommen, dass die Verschiedenheit im Tragen der Lanzen aus rein künstlerischen Absichten entspringt. Und der Grund hiefür ist leicht einzusehen. Er liegt darin, dass jede fortschreitende Kunst in der einzelnen Figur und in der Gruppe Gegensätze zu entwickeln strebt. So ist es in der Architektur; der monolithe Bau ist eine gegensatzlose Einheit; sobald sich der Gegensatz tragender und getragener Glieder entwickelt, entsteht Schönheit und Leben. Denn der Gegensatz ruft die Bewegung, das Entgegenstreben zweier Principien hervor. Die uralten Terracotten der Plastik[1]) entsprechen ganz den Monolithen der Architektur,

1) Beisp. bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 1 ff.

sie zeigen noch Nichts von Trennung und Gegensatz in den Gliedern. Sobald ein künstlerisches Streben erwacht, sucht man den Gegensatz. Sollte von diesem durchaus nothwendigen Fortschritte der Kunst Nichts in die Malerei übergegangen, sollte hier symbolische Bestimmung sein, was dort Jedermann als künstlerisches Princip anerkennt? Und in Betreff der Gruppirung haben die alten Maler ebensogut gewusst, wie die Plastiker, dass durch gleiche Stellungen eine Gruppe auseinanderfällt, durch gegensätzliche sich zusammenschliesst. Dieselbe schöne Gruppirung, die wir bewundern an der Gruppe von St. Ildefonso zeigt z. B. ein pompejanisches Wandgemälde, welches Iphigenia in der Mitte zwischen Orest und Pylades zeigt[2]). Die beiden Jünglinge sind bis in's Kleinste gegensätzlich gruppirt, in der Stellung der Füsse, in der Biegung des Körpers, in der Haltung der Lanzen; diese Gegensätze schliessen sich mit der Iphigenia zur schönsten Harmonie zusammen. In der Entwickelung der Vasenmalerei ist der Mangel oder das Vorhandensein gegensätzlicher Anordnung ein durchgreifendes Kriterium des Stils. Die Figuren der archaischen Malerei stehen wie commandirt, sie haben keine gegensätzliche, sondern absolut gleiche Stellung, jede Figur gleicht in ihrer Bewegung vollkommen der andern. Dagegen vergleiche man die schönen Gruppen auf der Archemorosvase. Kapaneus und Parthenopaios bilden zusammen einen Gegensatz zu Euneos und seinem Begleiter und jede dieser Gruppen enthält in sich wieder Gegensätze in der Stellung und Haltung der Lanzen. Die Beispiele für die Verschiedenheit im Tragen der Lanzen sind unzählig[3]). Auf den archaischen Parisurtheilen tragen die Göttinnen Scepter oder Lanze alle in derselben Hand; auf denen des vorgerückteren Stils tritt eine Abwechslung ein[4]). Nach diesen Analogien wird man auch unser Bild beurtheilen müssen. Die Stellung ferner der beiden Jünglinge soll symbolisch auf Auf- und Niedergang deuten, die des Erstern sei eine auf-, die des Letztern

2) Overbeck Gall. Taf. XXX, 12. Vgl. Taf. XXIV, 19.
3) Vgl. Overb. II, 5. XII, 9. XIII, 7. XXVIII, 7. XXIX, 11. XXX, 12 etc.
4) Vgl. Overb. IX, 3. 7 mit X, 3. 4.

eine absteigende. Wie man die Stellung des Jünglings zur Rechten des Bildes eine absteigende nennen kann, sehe ich nicht ein, aber gesetzt, sie wäre es, so muss man doch auch hier fragen, ob ein solcher Unterschied sich durchgängig bei den Dioskuren findet, denn nur in diesem Fall ist ein anderer Grund anzunehmen, als künstlerische Absicht. Schon das Vasenbild bei Müller (A. Denkm. I, 46, 212) liefert den Gegenbeweis. Kastor erscheint dort in derselben aufsteigenden Stellung, die hier nach v. Paucker's Ansicht den Polydeukes characterisirt. Es liegt gewiss eine unverdiente Geringschätzung der Vasenmaler darin, wenn man ihnen alles Eigne nimmt und sogar Stellung und Haltung der Figuren nicht als künstlerische Erfindung, sondern als symbolisch bestimmt ansieht. Und doch hat ein Zeuxis Zeichnungen für die Topfmaler geliefert![5]). Ein weiterer Grund für die Dioskuren ist nach v. Paucker die Verschiedenheit der Fussbekleidung. Wie auf der Talosvase[6]), so sei hier nur dem Einen der Brüder die Fussbekleidung gegeben. Dies Argument ist ebenso unzulässig, wie die übrigen. Auf dem Gemälde bei Hirt (Bilderb. XXVI, 14) haben beide Dioskuren Schuhe, es wechselt hier ebenso wie bei andern Personen. So hat Iason (Annali dell' Inst. XX tav. d'. Agg. G.) Schuhe, nach Panofka[7]) als Thessaler; auf der Talosvase, wie auf dem Bilde des Drachenkampfes (Ann. XXI, tav. d' Agg. I*) fehlen sie ihm. Orest und Pylades erscheinen bald mit, bald ohne Schuhe und häufig hat nur Einer von ihnen Fussbekleidung[8]). Auf der Archemorosvase ist Parthenopaios unbeschuht im Gegensatz zu Kapaneus. Will man nicht gradezu Nachlässigkeit annehmen, wofür bekanntlich grade die apulische Malerei reichliche Belege giebt[9]), so weiss ich keinen andern Grund, als ein Streben nach Abwechslung.

Die Erklärung v. Paucker's ging von Unsicherheiten

---

5) Plin. XXXV, cap. 36, § 4. Vgl. Thiersch, Ueber ein Silbergefäss etc. Königl. B. Akad. d. Wiss. 1848 p. 136.

6) Gerhard Archäol. Ztg. 1846. Taf. 44.

7) Ann. XX p. 168. 8) Overb. Taf. XXIX. XXX.

9) So gleich unsere Vase. Die äusserste Figur links hat nur eine Sandale.

aus, musste daher auch zum Unsichern kommen. Dagegen spricht ausserdem dies. Der am rechten Ende des Bildes erscheinende Jüngling hat weit mehr das Aussehen eines begleitenden Freundes, als das eines Gleichbetheiligten. Dass er wenigstens nicht in demselben Maasse interessirt ist, scheint mir offenbar. Ferner ist die Handbewegung der Priesterin nach meiner Ansicht ganz anders aufzufassen. Wie die Figur an den furor der Sibylle (Virg. Aen. VI, 48 f.) erinnern kann, begreife ich nicht, ebensowenig wie die Auffassung der Priesterin als einer Declamirenden. Man streckt doch beim Declamiren den Arm vor, aber hier zieht ihn die Priesterin zurück, sie erhebt ferner, was namentlich die Rechte deutlich zeigt, die Hände wie abwehrend und zurückweisend. Erstaunen, vielleicht ein leichter Schreck ist es, was sich in ihrer Handbewegung ausspricht; und wie lässt sich dies anders motiviren, als durch die Rede des vor ihr stehenden Jünglings?

Mehre Erklärungen hat v. Paucker zurückgewiesen, die mir auch nicht zu passen scheinen, aber mich wundert, dass er nicht an den Orakelspruch gedacht hat, der vielleicht von allen der berühmteste ist, ich meine den, welcher dem Orestes die Rache an der Mutter befohlen hat. Ich glaube, auf diese Orakelbefragung des Orestes lässt sich unser Bild ungezwungen deuten. Electra hatte den in Phocis lebenden Orest durch wiederholte Boten an die dem gemordeten Vater schuldige Rache erinnert. Er macht sich auf zum delphischen Gott und erhält hier den gewaltigen Orakelspruch (*μεγασθενὴς χρησμός* Aesch. Choeph. 270 f.), an den Mördern des Vaters die gebührende Strafe zu vollziehen. Auf unserer Vase sehen wir Orest im Gespräch mit der *προμάντις*; er erzählt ihr sein Begehr und diese Erzählung ist's, was die Handbewegung der Frau veranlasst. Die Priesterin bebt gleichsam zurück vor seinen Worten, aber der zur Rechten fliegende glückverheissende Vogel lässt uns über den Ausgang nicht zweifelhaft. Der Jüngling hinter Orest ist Pylades, der am andern Ende des Bildes erscheinende Bärtige der *προφήτης*[10]), dessen Er-

10) Hermann Antiqq. II, 40 n. 13.

scheinung ganz dem Habitus entspricht, den uns die mit gottesdienstlichen Verrichtungen beschäftigten Personen zeigen[11]). Die Anwesenheit des Hermes wird motivirt durch Bilder und Schriftsteller. Auf zwei Vasen[12]) erscheint Hermes neben Orest und Electra an der Stelle des Agamemnon; in den Choephoren (v. 2) ruft Orest ihn an zur Bundesgenossenschaft bei seinem Vorhaben und an vielen andern Stellen[13]) wird er besonders zur Rache aufgerufen. Dadurch also, dass er besonders Helfer ist in dem Unternehmen, über welches Orest hier das Orakel befragt, wird seine Erscheinung begründet. Nicht leicht hat ein Orakelspruch so grosse Berühmtheit erlangt, wie der, welcher die Rache an der Mutter befohlen hat, und wenn meiner Deutung dieses Bildes sonst Nichts im Wege steht, so verdient sie desswegen den Vorzug, weil sie sich auf ein durch die Dichter berühmt gewordenes Factum stützt.[14]).

III. Die erste Scene des sophocleischen Oedipus Rex.

Die Vase ist abgebildet in: R. Rochette Monum. Inéd. Pl. 78. Inghirami Vasi fitt. III, 248. Overbeck Gall. Taf. 2, 11, besprochen von: Raoul Rochette p. 409 f. Lettres archéol. p. 170. Inghirami (welcher ganz der Erklärung Rochette's folgt) p. 94—96. Müller Gött. Gel. Anzgen 1834 p. 182 f. Handb. §. 412. 3. Welcker A. D. III, p. 393 f. Panofka Archaeol. Ztg. 1845 p. 33 f. Overbeck p. 63 f.

Ich halte fest an der mythischen Deutung Müller's im

---

11) Overb. Taf. XIV, 9. Archäol. Ztg. 1845. Taf. 35. 36. Ann. XX, tav. d' Agg. K. L. etc.

12) Overb. Taf. XXVIII, 5. Millingen Peint. d. V. pl. 45.

13) Aesch. Choeph. 124 f. 727. Soph. Elect. 111. 1395. Mit List (*δόλοισι* Electr. 35 f.) soll Orest nach Apollo's Spruch das Rachewerk ausführen, Hermes aber ist *δόλιος*.

14) Vgl. O. Jahn, Archäol. Aufs. p. 150.

Gegensatz zu der mystischen des ersten Herausgebers, Raoul Rochette, welcher die Einführung eines Knaben in die Mysterien dargestellt wissen will [1]). Müller erblickt hier Oedipus im Wortwechsel mit Tiresias nach Soph. Oed. Tyr. v. 315 f. und ihm stimmen die übrigen Erklärer bei. Vergleicht man die sophocleische Scene mit unserm Gemälde, so wird man nicht läugnen können, dass der Ausdruck desselben seinem Vorbilde wenig entspricht. Die Haltung des Oedipus ist durchaus nicht dem heftigen Auftritt angemessen, den wir bei Sophocles lesen. Niemand wird sich nach der Darstellung des Dichters den Oedipus ruhig sitzend denken, sondern aufs Höchste gereizt und erbittert. Denn die Leidenschaftlichkeit ist ja sein eigentlicher Characterzug. Nach Müller's Annahme hätte der Maler grade das nicht dargestellt, was den Oedipus besonders eigen ist. Ich schlage desswegen vor, unsre Vase auf den Anfang des sophocleischen Stücks zu beziehn. Die beiden Personen, die man bisher als Tiresias von einem Knaben geführt angesehen hat, sind nach meiner Annahme der Zeuspriester, der im Anfang des Stücks als Sprecher der thebanischen Bürgerschaft erscheint, mit Einem der Knaben, welche flehend (*ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι* v. 3) zum Palast des Oedipus wallen, um von seiner Weisheit die Mittel zur Abwehr der Pest zu erfragen. Der Künstler konnte nicht besser die allgemeine Noth der Bürger bezeichnen, als dadurch, dass er die zarte Jugend und das hohe Alter zu ihren Repräsentanten wählte und bei Sophocles selbst werden v. 16. 17. die flehenden Knaben mit den bejahrten Priestern zu einem schönen Gegensatz zusammengestellt. Bei dieser Annahme finden manche Einzelheiten eine, wie ich glaube, treffendere Erklärung. Zunächst ist die auf Tiresias gedeutete Person abweichend von den sonstigen Vorstellungen desselben nicht blind, ein Umstand, den Rochette mit demselben Rechte betont, mit dem Welcker

1) Schon das Vogelscepter in der Hand der sitzenden Figur in der untern Reihe ist etwas dem „Pontife-Roi" durchaus Unangemessenes; es characterisirt den weltlichen König (Millin Tomb. de Canose pl. 7. Overb. Taf. 28, 2.).

(A. D. III p. 272) ihn geltend macht gegen Millingen in Betreff des Vasenbildes bei Millingen Peint. de V. Pl. 23, welches Letzterer auf Oedipus in Kolonos, Ersterer auf Atreus und Thyestes bezieht. Welcker begegnet diesem Einwand durch folgende Worte: «dem Tiresias waren die Augen nicht ausgestochen und eine Blindheit giebt es, die man den Augen nicht ansieht; durch die Stellung und Führung des lorbeerbekränzten Sehers ist die Blindheit hinlänglich ausgedrückt, um einer Entstellung der Augen zum Kennzeichen entbehren zu können», und ähnlich sagt Overbeck «die Blindheit des Sehers ist, weil sie nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der augenblicklichen Situation und Begebenheit steht (wie dies z. B. bei dem eben durch Hecabe geblendeten Polymestor auf der Vase Taf. 28, 2 der Fall ist) durch den führenden Knaben ausreichend bezeichnet». Ich kann mir nicht denken, dass die Blindheit etwas so Unwesentliches ist, dass sie je nach der dargestellten Situation ausgedrückt oder weggelassen werden dürfte. Bei einem Seher zumal ist sie etwas Wesentliches, besonders beim Seher Tiresias im sophocleischen Drama. Der Lorbeerzweig ferner in der Hand des Knaben, der ihm nach meiner Auffassung als ἱκέτης gegeben ist, wäre nach der Erklärung Müller's mindestens überflüssig, und auffallend wäre auch das mit einem Tempelchen geschmückte Scepter in der Hand des Tiresias. Müller meint, es könne ein mantisches Skeptron sein, indessen scheint mir das Tempelchen auf demselben zu sprechend für seine Bestimmung, um es anders als auf einen Priester beziehn zu können. Panofka sagt, das Scepter characterisire den Tiresias als Priester und Seher, aber Tiresias ist nur Seher und ein solcher hat keine Beziehung zu einem Tempel. Das am Scepter herabhängende, mit Troddeln besetzte Band findet sich vielfach an den Schlüsseln von Priesterinnen [2]). Mehr aber als diese Einzelheiten urgire ich die Haltung des Oedipus, die zu ruhig ist, um ihn dem Tiresias gegenüber zu denken. Ich glaube; es widerspricht nicht dem Bilde, die Scene dargestellt zu sehn, in welcher Oedipus der fle-

2) O. Jahn Ann. XX p. 209.

henden Bürgerschaft Theben's die tröstende Versicherung ertheilt, dass er zum delphischen Gott gesandt habe um Rettung aus der Noth. Nehmen wir diesen Moment an für unser Bild, so treffen wir denselben, von dem das Drama als Ausgangspunkt der stufenweise fortschreitenden Enthüllung anhebt: die Pest liegt über Theben, Oedipus forscht nach dem Zorn des pestsendenden Gottes und erfährt sein eignes Unheil. Und sehr schön ist grade dieser Ausgangspunkt der tragischen Entwicklung vom Künstler gewählt, denn er ruft dem Beschauer den ganzen Verlauf des Dramas vor die Seele; er zwingt uns, das Geschick des Oedipus bis zu seiner schrecklichsten Höhe selber im Geiste zu verfolgen. Woher aber Schuld und Unglück des Oedipus stammt, das zeigt die hinter Oedipus stehende Figur, in der ich mit Müller, Welcker und Overbeck Iokaste erkenne [3]). Overbeck will veranlasst durch die der Iokaste beigegebenen Attribute, Spiegel und Badbecken, den ganzen Auftritt «in's Innere des Hauses und gleichsam der Familie» verlegen. Dies ist nicht griechisch [4]), auch widerspricht der neben Iokaste aufsprossende Zweig. Das Beispiel Polygnot's [5]) kann uns lehren, dass man eine so äusserliche Genauigkeit nicht verlangen darf, zumal wenn tiefere Gründe den Künstler zu dieser Abweichung veranlassten. Polygnot hatte in seiner Zerstörung Ilion's in einer Scene ein Geräth der *αὐλή* und der innern Frauengemächer mit einander verbunden, das *λουτήριον* und den *βωμός*. Mochte er durch das Badbecken den Gedanken ausdrücken wollen, das Schrecken und Verwirrung bis in das Innerste der Häuser dringen, so hat er es doch mit dem *βωμός* zu einer Scene vereinigt. Der Altar aber ist wohl der des *Ζεὺς ἑρκεῖος* nach cap. 27, 2, wo Pausanias den Platz, den Priamos in Polygnot's Gemälde einnahm, dadurch motivirt, dass er nach Lesches fern vom *ἑρκεῖος*

3) Panofka nennt sie Dirke aber ohne ihre Erscheinung zu motiviren und ohne zu begründen, warum grade hier der Spiegel den Namen begründen soll.

4) Vgl. O. Müller Literat. Gesch. II p. 50. 204.

5) Paus. X, 26, 9.

getödtet sei. Auch unter den Vasenbildern finden sich Beispiele, wo ein Geräth des innern Hauses keineswegs in dem ihm eigentlich bestimmten Raum erscheint. So ist auf einer Vase des Berliner Museums [6]) in der Mitte des Bildes ein Steinsitz, zur Seite ein Badbecken gemalt. Mir gelten die Attribute der Iocaste, Spiegel und Badbecken, als treffender Ausdruck ihres Characters (Soph. Oed. Tyr. v. 977 f.) Auf der Stadt lastet die Pest, die Bürger flehen um Rettung, aber Iokaste ist sorglos mit Putz und Schmuck beschäftigt (εἰκῇ κράτιστον ζῆν). Wodurch liesse sich besser ihre leichtsinnige Verachtung göttlicher Schickungen characterisiren? In Betreff der obern Götterreihe darf man meiner Ansicht nach nicht an die thebanischen Localgottheiten denken, die nur in äusserm Zusammenhang mit Oedipus stehn; sie haben innerlichen Bezug zu ihm. Ueberhaupt kann ich mir nicht denken, dass diese Götterversammlungen der Vasen irgendwo als theilnahmlose Zuschauer oder als Bezeichnungen der Oertlichkeit zu fassen sind. Ich wüsste nicht, warum sie nicht aus demselben Grunde gemalt sein sollten, aus dem auf neuen Gemälden Gott und Christus über Märtyrerdarstellungen und andern Scenen erscheinen. Sie erscheinen als die Lenker menschlicher Geschicke, bald strafend und rächend, wie über den Niobiden, bald heilend und beruhigend wie auf der Archemorosvase. Nicht bloss künstlerisch anstössig, sondern auch verletzend für das Gefühl wäre es, wollte man sich theilnahmlose Götter über leidenden Menschen denken. Die archaische Vasenmalerei stellt wie das Epos neben den kämpfenden Helden die schützende Gottheit; die spätere dramatische Malerei will ihre Götter ebenso angesehn wissen, wie sie in der Tragödie erschienen und es liegt etwas tief Wohlthuendes darin, über bewegten Darstellungen, wie z. B. auf der Medeavase von Canosa [7]) die stille Ruhe der obern Götter zu sehn. Unser Bild zeigt deutlicher als anderswo die Bedeutung dieser Göttererscheinungen. Für Apollo erkennt Müller eine tiefere Beziehung zum Geschick

6) Gerhard Berlin's Ant. Bildw. No. 1018.

7) Millin Tomb. de Canose Pl. 7. Vgl. O. Jahn Archaeol. Ztg. 1847 p. 34 f.

des Oedipus an; in Betreff der zu seiner Linken sitzenden Gottheit, die ich mit den Erklärern für Aphrodite halte, bemerkt Welcker sehr richtig «sie habe zugleich Bezug auf den Stoff, auf die Liebesverbindung, die so unglücklich sich entwickelte», nur glaube ich, dass sie einzig und allein aus diesem Grunde erscheint; die dritte Gottheit dagegen fasst man als die thebische Pallas Onkaea. So viel ich weiss, steht diese in keiner innern Beziehung zum Oedipus; sie würde also nur als Gottheit des Locals erscheinen. Warum aber grade diese? Und ist es nicht eine auffallende Incongruenz, zwei innerlich so tief betheiligten Gottheiten eine dritte nur äusserlich verbundene hinzuzufügen? Man beachte ferner den Ausdruck. Apollo ist, wie die bedeutsame Erhebung seiner Hand beweist, der Redende; beide Göttinnen horchen ihm zu, sie haben beide das Haupt auf ihn gerichtet und auch daraus darf man schliessen, dass sie beide in gleicher Weise betheiligt sind. Der Zusammenhang scheint mir dieser: unten herrscht die Pest, oben erscheint der Gott, der sie gesandt hat. Zu seiner Linken erscheint Aphrodite als die Gottheit der *λέκτρα δυςώνυμα* des Oedipus (Oed. Colon. v. 525), zu seiner Rechten die athenische Gottheit, in deren Gebiet das Leiden des Oedipus ein Ende hat (Oed. Col. v. 87 ff). Erstere bezeichnet den unseligen Anfang, Letztere den glücklichen Schluss seiner Leiden; Apollo aber verkündet den beiden Göttinnen, wie das Geschick des Oedipus sich erfüllen wird. So ruft das Bild die ganze Kette der Leiden hervor, die den Oedipus betrafen, enthält aber in der Person der Athene die Hinweisung auf die *χώρα τερμία*, wo den schwer Geprüften Erlösung und Verklärung erwartete.

Die neben der Aphrodite befindliche Lampe bezieht Müller auf erotische Pervigilien und Welcker begründet dies weiter[8]). Ich bezweifle nicht, dass sie diesen Sinn haben kann[9]), aber man möchte gern von einem so hoch-

8) Kl. Schr. II p. 137.

9) In einem Epigramme des Meleager (Brunck Anall. I p. 33 n. 114) heisst es:

Ἄνθεμά σοι Μελέαγρος ἐὸν συμπαίκτορα λύχνον,
Κύπρι φίλη, μύστην σῶν θέτο παννυχίδων.

tragischen Mythus, wie dem des Oedipus, solche Gedanken fernhalten, zumal da doch sonst den Göttern Attribute gegeben werden, die der dargestellten Situation durchaus angemessen sind. Es scheint mir keineswegs nothwendig, die Lampe speciell auf Aphrodite zu beziehn, sie kann auch dem ganzen Raum angehören, den die drei Götter einnehmen, ebenso wie der Candelaber auf der oben besprochenen Priamosvase. Das Symbol steht vereinzelt da; sieht man sich im antiken Cult nach Belegen um, so liegt es nahe, an die Tempellampe und ihre Bedeutung zu denken. An diese knüpfen sich die Gedanken der Reinheit und Heiligkeit [10]); vielleicht darf man hier durch die Lampe die Götter und ihren Sitz als heilig und rein bezeichnet sehn im Gegensatz zu der Pest, die über Theben verhängt ist, im Gegensatz zum Oedipus als *ἐναγής*, und darf man mit Rochette den über Apollo aufgehängten Stierschädel fassen als manière symbolique d'indiquer un temple [11]), so gereicht das zur Bestätigung meiner Ansicht.

In Betreff der neben Apollo befindlichen Kästchen schliesse ich mich Müller's Ansicht an. Mit Panofka's Erklärung kann ich schon desswegen nicht übereinstimmen, weil sie nur den einen vorliegenden Fall berücksichtigt. Man wird aber gewiss nicht für jeden besondern Fall eine besondere Erklärung dieser Geräthe aufstellen dürfen. Vielfach mögen sie dienen als Mittel für graziöse Haltungen der Figuren oder auch nur, wie manches Andere in der unteritalischen Malerei den Zweck der Raumfüllung haben.

IV. Der Tod des Archemoros.

Die Vase ist abgebildet bei Gerhard Archemoros und die Hesperiden. Eine aus den Abhandl. der königl. Akad. besond. abgedruckte Vasenerklärung Berlin. 1838 Taf. 1.

10) Vgl. Bötticher Tektonik II p. 177 f.
11) Vgl. Feuerbach Nachl. IV p. 81.

und bei Overbeck Taf. 4, 3., besprochen von Braun Bullet. dell' Inst. 1835 p. 193 f. Gerhard a. u. O. Overbeck p. 114—119.

Der hauptsächlichste Unterschied meiner Auffassung dieses Bildes von der der Erklärer besteht darin, dass ich dasselbe nicht in zwei aufeinanderfolgende Scenen zerlege, sondern als Einheit auffasse. Für alle Gefässe ähnlicher Form, Kalpis, Hydria, Krater, Stamnos u. s. w., deren Darstellungen sich mit einem Blick übersehn lassen, scheint mir, wo nicht mehrere Figurenreihen dureh Striche getrennt sind, diese Auffassung möglichst festzuhalten, im Gegensatz zu Kylix, Pinax und ähnlichen Gefässen, die in ihren Darstellungen mehr dem Relief entsprechen. Auf unsrer Amphora soll sich nach der Erklärer Ansicht eine Figur der mittleren Reihe in der untern wiederholen, ganz nach Art des Reliefs, in dessen verschiedenen Scenen ein und dieselbe Figur oft wiederkehrt. Ist diese Annahme richtig, so kann allerdings nicht von einem einheitlichen Ganzen die Rede sein; es sprechen aber nicht bloss innere Gründe dagegen — die Gesammtidee des Bildes, welche die engste Verbindung der einzelnen Scenen fordert, würde zerstört und zerstückt — sondern auch unläugbar äussere. Es soll nämlich die in der untern Reihe erscheinende Frau, welche den Leichnam des Archemoros bekränzt, dieselbe sein mit der, welche in der mittlern durch Namensbeischrift als Hypsipyle bezeichnet ist. Dem steht entgegen, dass Erstere nach der Zeichnung Gerhard's ganz entschieden kahl- oder weissköpfig ist, Letztere dagegen blühendes Haar trägt. Die Zeichnung Overbeck's giebt freilich der untern Frau dieselben Haare, wie der obern; da dieselbe aber, wie im Text (p. 114) bemerkt wird, nach der Gerhard's angefertigt ist, so darf ich es für ein Versehn erklären, sowie es ein weiteres Versehn ist, dass statt der am Saum von Amphiaraos' Gewande befindlichen bei Gerhard deutlich sichtbaren Flügelfiguren nur undeutliche Striche gezeichnet sind. Zu dieser Verschiedenheit der Haare kommt die Verschiedenheit der Grösse. Die drei in den Intercolumnien stehenden Hauptpersonen des Ganzen sind durch ihre Grösse ganz entschieden hervorgehoben; auch das hin-

dert, die Hypsipyle wiederholt zu denken. Ich erkenne in der greisen Frau unten eine Person, die auf Bildwerken noch zu wenig nachgewiesen ist, nämlich die Amme des Archemoros, denn es steht Nichts im Wege, die Hypsipyle, welche nur eine von Lemnos gekaufte Sklavin war, als Wärterin aufzufassen. Aus ihrer Geschichte scheint sogar hervorzugehn, dass sie nicht die Amme, sondern nur die Wärterin des Archemoros gewesen ist, da sie ausserhalb des Hauses auf einer Wiese mit dem Kinde beschäftigt von den argivischen Heerführern angetroffen wurde [1]). Die Thätigkeit der Amme aber, wie es auch dem Alter, in dem sie uns zu erscheinen pflegt, angemessen ist, scheint aufs Haus beschränkt gewesen zu sein [2]). Das Verhältniss der Amme aber zu ihrem Pflegling ist ebenso ein Pietätsverhältniss, wie das des Pädagogen und in gleicher Weise durch die Tragödie ausgebildet [3]). Sie ist daher eine eben so nothwendige Theilnehmerin an Freud' und Leid ihres Hauses, wie jener. Mit dem Pädagogen vereint erscheint sie auf der canosischen Medeavase [4]); hier ist durch die symmetrische Gegenüberstellung beider, indem sie gleich weit entfernt vom Könighause stehn, ihr gleicher Bezug zu demselben ausgesprochen. Ausser einigen unten anzuführenden Reliefs glaube ich sie auf zwei vielbesprochenen Wandgemälden aus Pompeji und Herculanum [5]) zu erkennen. Dass auf diesen die Personen der Haupthandlung Orestes, Pylades, Iphigenia sind, ist überzeugend von Lersch [6]) nachgewiesen, gegen seine Erklärung der Nebenpersonen theile

---

1) Argum. Pind. Nem. 2.

2) Eustath z. Il. VI, 399. *τίτθαι ..... αἱ τοὺς τιτθοὺς παρέχουσαι, ὅπερ ἐστὶ μαστούς, ἐξ ὧν καὶ βρέφος ὑποτίτθιον τὸ ὑπομάζιον· τιθηνοὶ δὲ ἔτι δὲ καὶ τροφοὶ, ὧν τὸ ἀρσενικὸν οἱ τροφεῖς, αἱ τὸν ἄλλον πόνον μετὰ τὸν ἀπογαλακτισμὸν ἀναδεχόμεναι ἤγουν περιφέρουσαι καὶ προσπαίζουσαι τοῖς τροφίμοις καὶ ἄλλως ἐπιμελῶς ἐκτρέφουσαι.* Vgl. Hermann Antiq. III, 33. 5. Zur letzten Klasse gehörte Hypsipyle.

3) Aesch. Choeph. 743 f. Soph. Niob. fr. 400 Dind.

4) O. Jahn Archaeol. Ztg. 1847 p. 36.

5) Overbeck Taf. XXX, 13. 14.

6) Archaeol. Ztg. 1848 p. 249 f. So erklärte schon Rochette p. 423. 424.

ich die Bedenken Gerhard's [7]) und Overbeck's [8]). Offenbar ist, dass ausser der Gottheit die drei übrigen Figuren dieselben auf beiden Gemälden sind, offenbar ferner, nach der Theilnahme, die sie ausdrücken, dass sie Freunde sind. Wer steht aber von den noch lebenden Mitgliedern des Atridenhauses dem Orest und der Iphigenia näher als die Schwester Electra und mit ihr der Pädagog und die Amme [9])? Gegen die Anwesenheit der Ersteren bemerkt Overbeck, sie sei nicht aus alten Quellen zu motiviren. Nach unsern Quellen ist bei der Wiedererkennungsscene in Tauris Niemand zugegen gewesen, als bei Euripides der Chor der kriegsgefangenen Griechinnen; die hier erscheinenden Personen wären unerklärbar, wie viele andre auf andren Gemälden, wenn wir dieses Princip der Motivirung durch Dichterquellen bis auf alle einzelnen Personen ausdehnen, also den Maler nur zum Referenten des Dichters ohne alle Selbständigkeit und Freiheit machen wollten. Auf dem Gemälde No. 14. ist eine Brüstung gezogen zwischen den handelnden und schauenden Figuren. Letztere werden von Ersteren nicht bemerkt, sie sind als ungesehene Theilnehmer zu denken und der Gedanke ist der, dass die Gottheit um die Erkennung Orest's durch Iphigenia die noch lebenden Reste des Atridenhauses vereinigt hat, so dass wir eine Wiedervereinigung Aller vor uns sehn. Dass aber der Schwester Electra die treuen Diener des Hauses zugesellt sind, bedarf für den Pädagogen nach der Electra des Sophocles, für die Amme nach den Choephoren des Aeschylus keiner weitern Motivirung. Diesen Personen entspricht der Habitus der hier erscheinenden Figuren, von denen Overbeck sehr richtig bemerkt, dass sie nicht von königlichem Ansehn sind. Namentlich ist in dem Alten auf No. 14, der die Hände auf einen Stab stützt, der Pädagog sehr treffend bezeichnet und die Amme, die auf der Zeichnung bei

7) In einer Anmerkung zu Lersch p. 203.

8) p. 740.

9) Lersch erklärte die Figuren für Electra nebst den Schatten von Agamemnon und Klytaemestra. Rochette erklärt sie für eine Priesterin, die beiden Alten für Einwohner von Tauris. Aber was sollen hier müssige Zuschauer?

Rochette [10]) deutlich sichtbare greise Haare hat, ist durch das Kopftuch characterisirt [11]). Die gebückte Haltung der auf No. 13. entsprechenden Figur passt ebenfalls vollkommen auf die Amme. — Pädagog und Amme sind ferner auf zwei Sarkophagreliefs verkannt [12]). Das eine stellt den Tod der Alcestis ganz nach der euripideischen Tragödie dar [13]). Hier nimmt Gerhard [14]) den in der zweiten Scene des Bildes neben Admet erscheinenden Alten für Asklepios, der eine Schlange trage. Die Schlange scheint mir ein Stock zu sein, wie der Pädagog ihn zu führen pflegt. Gegen Asklepios spricht, dass der Alte offenbar den Mund zur Klage geöffnet hat; auch wäre seine Anwesenheit auffallend in einer Scene, wo seine Kunst nicht mehr hilft. Die Amme steht hier neben dem Lager der Sterbenden. In dem zweiten Relief [15]) sehen wir den Lebenslauf eines Menschen von seiner Geburt bis zum Tode. Die erste Scene stellt die Geburt, die zweite den Unterricht des Kindes dar. In jener ist die Amme, in dieser der Pädagog mit dem Knaben beschäftigt; man erwartet sie daher auch bei seinem Tode, der in der dritten Scene dargestellt ist, wiederzufinden. Hier sitzt an dem einen Ende des Sterbelagers der Vater, am andern die Mutter; neben Ersterem steht der Pädagog (nach Rochette der Arzt) ganz in seiner gewöhnlichen Erscheinung, ihm gegenüber neben der Mutter die Amme (nach Rochette eine praefica) [16]). — Danach erkenne ich auch auf der Archemorosvase in der neben dem Pädagogen stehenden Frau die Amme des Archemoros, der es wohl zukommt, ihrem Pflegling den Todtenkranz aufzusetzen.

Ueber den Moment, den unser Bild darstellt, habe ich

---

10) Pl. 76, 6.

11) O. Jahn Arch. Ztg. 1847 p. 36 n. 20.

12) Gerhard Ant. Bildw. XXVIII und Rochette Mon. Inéd. Pl. 77, 1.

13) Die Vergleichung mit der Tragödie macht Vieles deutlich. So erklärt sich z. B. die Bewegung Apollo's aus v. 22. 23.

14) Text zu den antik. Bildw. p. 273.

15) Vgl. Rochette p. 406 f.

16) Die in der vierten Scene dem Wagen des Hades voranschreitende Figur ist doch wohl sichrer auf Hermes ψυχοπομπός zu deuten, als auf Einen der Dioskuren.

eine von den Erklärern etwas abweichende Ansicht. Gerhard und Overbeck sagen übereinstimmend, die Mutter habe «so eben» die Trauerbotschaft von ihres Kindes Tode vernommen, sie fassen also die mittlere Darstellung als der Zeit nach der untern voraufgehend. Nothwendig scheint mir diese Zeitverschiedenheit nicht zu sein; der Ausdruck der Eurydike macht gewiss die Annahme eines spätern Moments nöthig. Hätte sie so eben des Knaben Tod erfahren, wir würden sie nicht mit dem Ausdruck sinnender Trauer [17]), sondern in einer, sei es durch Zorn, sei es durch Schmerz leidenschaftlich erregten Stellung finden [18]). Die Heftigkeit ihres Schmerzes hat sich bereits aufgelöst in sanfte Wehmuth; warum wollen wir sie nicht anwesend denken bei der Prothesis der Leiche und so das ganze Bild in einen Zeitmoment setzen? An ihrer Rechten steht die, welche das Unheil gestiftet, an ihrer Linken der, welcher es zu heben sucht, Erstere entschuldigend, Letzterer tröstend. Darf man dem Amphiaraos ein Wort in den Mund legen, so möchte ich nicht ein allgemeines Trostwort wählen, wie Overbeck fr. 7 Eurip. Hypsip.:

Ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν

sondern ein seherisches, zugleich auf das ganze Bild Bezug habendes, etwa das, welches ihm Statius [19]) in den Mund legt:

Mansuris donandus honoribus infans.

Als Seher characterisiren ihn die Flügelfiguren am Saum seines Gewandes, wie Gerhard [20]) sehr richtig bemerkt und die Erhebung seiner Hand zeigt eine bedeu-

---

17) Eine Andeutung von Zorn (Gerhard p. 7) kann ich weder im Gesichtsausdruck noch in der Haltung und Geberde der Eurydike erkennen.

18) Ueber ihre Haltung und Geberde, die ganz der Iphigenia am sogenannten Altar des Kleomenes entspricht, verweise ich auf O. Jahn's schöne Ausführung Archaeol. Beitr. p. 382.

19) Theb. V, 741.

20) Nachschr. z. seiner Abhandl. p. 73. Vergleichen lassen sich die Vögel an der Chlamys des Memnon in Polygnot's Gemälde. Paus. X, 31, 6.

tende Rede[21]). Er verkündet der Mutter, dass ein glänzendes Festspiel den Grabhügel ihres Kindes für alle Zeiten verherrlichen werde und die oben erscheinenden Götter sind die gegenwärtige Erfüllung seiner Rede. Zwei Begleiter folgen dem Amphiaraos, Parthenopaios und Kapaneus. Sie sind anwesend nach der Erklärer Ansicht, damit es der Fürsprache des Amphiaraos für Hypsipyle keinesfalls an Nachdruck fehle, eine Absicht, wie Gerhard hinzufügt, in deren Folge andre Erzähler der Archemorossage den Tydeus, den sie sammt Adrastos statt der beiden hier vorgestellten Helden erwähnen, in Streit mit Lycurgos gerathen mussten, dessen Person hier ganz fehlt. Aber liegt wohl in unserm Bilde auch nur die Spur einer Andeutung bevorstehenden Kampfes? Der Maler hat den weggelassen, gegen den nur der Kampf geführt werden konnte, den Vater, er hat allein die trauernde Mutter dargestellt, sollte daraus nicht der Schluss erlaubt sein, dass er den Gedanken eines möglichen Kampfes grade hat fern halten wollen? Die argivischen Helden sind es, die den Archemoros begraben[22]) und an seinem Grabe die nemeischen Spiele begehn; über ihnen erscheint Zeus der Nymphe Nemea die Einsetzung derselben verheissend, sie erscheinen als die Vollstrecker des göttlichen Willens. Dass aber grade Kapaneus und Par-

21) Diese Erhebung der drei Finger, die in der neuern Malerei und Sculptur constant als Gestus des Segens erscheint, namentlich am Christuskinde, ist zu häufig, um ihr eine engere Bedeutung geben zu dürfen als die, dass sie die Begleiterin jeder wichtigen und bedeutsamen Rede ist. Apulei. Metam. II p. 125 beschreibt sie als Handbewegung der Redner: Porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminentes porrigit. Ich habe sie nur auf italischen Vasen gefunden; sie erscheint aber schon auf schwarzfigurigen, auf denen gemeiniglich die ganze Hand agirt. Beispiele sind: Gerhard Auserles. Vasenb. II, 131 (Hermes bei der Heraufholung des Cerberus durch Herakles) und No. 1584 des Berl. Mus. (palästrisch). Für rothfigurige Vasen und Wandgemälde vgl. Müller A. D. I, 56. 275. a. Overbeck II, 11. IV, 2. VII, 8. XXX, 13. 4. Archaeolog. Ztg. 1844. Taf. 13. 1849 Taf. 4. 1854 Taf. 54, 1. 1848. Taf. 15. Monum. d. Inst. II, 30. Millin Gall. Myth. CLXXVI, 647. 647*. Auf Reliefs ist der Gestus begreiflicher Weise selten, ganz deutlich bei Becker August. III, 113.

22) Vgl. die Citate bei Gerhard p. 4 ff.

thenopaios neben Amphiaraos als Repräsentanten der sieben Heerführer gewählt sind, hat wohl nur den malerischen Grund, eine angenehme Abwechslung hervorzubringen. Sieht man vertical herunter, so wechselt immer bärtige Männlichkeit mit unbärtiger Zartheit, Zeus, Parthenopaios, der ältere Diener, ebenso Nemea, Kapaneus und der jüngere Diener; dasselbe ist der Fall wenn man horizontal sieht, Zeus und Nemea; Amphiaraos, Parthenopaios, Kapaneus; der ältere und der jüngere Diener. Die Gruppe des Parthenopaios und des Kapaneus stimmt sehr überein mit der gegenüberstehenden des Euneos und seines Begleiters, den Gerhard Thoas, Braun Diiphilos nennt. Kapaneus entspricht dem Euneos. Beide stützen sich mit der Linken auf ihre Lanzen, beide haben ganz dieselbe Stellung, das linke Bein über das rechte geschlagen, beide endlich dieselbe Bewegung der Rechten. Parthenopaios gleicht dagegen dem jüngern Begleiter des Euneos, sie tragen beide die Lanze in der Rechten, auch ist eine Uebereinstimmung in der Krümmung des einen Beines nicht zu verkennen. Diese Symmetrie ist aber nicht bis zur völligen Gleichheit ausgedehnt. Euneos entspricht wieder dem Parthenopaios hinsichtlich der Kopfbedeckung und der Stellung am Palaste; in denselben Stücken stimmt Kapaneus mit Thoas. Die Gruppen jede für sich und in ihrem Verhältniss zu einander betrachtet, beweisen eine feine künstlerische Behandlung. Aus ihrem symmetrischen Entsprechen nehme ich auch den Grund warum Parthenopaios und Kapaneus nackt sind his auf die Chlamys, im Gegensatz zu Amphiaraos. Hinzufügen lässt sich noch, dass sie nach ihrer Bedeutung für das Bild von Letzterem unterschieden werden mussten. Sie sind zwar im Mythus gleichberechtigte nnd gleichstehende Heerführer, aber für unser Bild ist der Seher Amphiaraos als Verkündiger der nemeischen Spiele so sehr die Hauptperson, dass Parthenopaios und Kapaneus nur als sein Gefolge gelten und als solches sich merklich von ihm unterscheiden mussten.

Wie Kapaneus und Parthenopaios zu Amphiaraos, zugleich aber als Anordner der nemeischen Festspiele zu der obern Gruppe von Zeus und Nemea in Bezug stehn, so gehören Euneos und Thoas zu Hypsipyle und zugleich zu dem

über ihnen befindlichen Dionysos. Wie die Erklärer bemerken, erscheint Dionysos, der die Gefilde Nemea's ausgetrocknet hatte, als versöhnter Gott mit der Leier und dasselbe gilt von dem ihm gegenübersitzenden Zeus [23]), bei dem nur noch hinzuzufügen, dass er wie zu den olympischen Spielen, deren Einsetzung am Halse des Gefässes dargestellt ist, so zu den nemeischen [24]) als Festgott in besondrer Beziehung stand. Etwas niedriger als er sitzt die Nymphe Nemea die Hand bittend zu ihm erhoben, dass der Fluch, der auf ihrem Boden ruhte, von ihr genommen werde. In der erhobenen Linken des Zeus liegt die Gewährung, dass die Herrlichkeit der nemeischen Spiele ihr als Ersatz werde zu Theil werden.

Die unterste Figurenreihe bezieht sich auf die Prothesis der Leiche. Archemoros liegt auf einem Paradebett mehr als Jüngling denn als Knabe gebildet. Das ist ein Widerspruch mit den schriftlichen Zeugnissen, die Gerhard (p. 11 No. 4) anführt, denen ich ein Fragment aus der Hypsipyle des Euripides [25]) hinzufüge, die in vielen Stücken dem Maler Vorbild gewesen zu sein scheint: *Οὐ φαύλως γὰρ ἂν δόξειεν ὁ παρὰ τῷ ποιητῇ Ἀμφιάρεως παραμυθεῖσθαι τὴν Ἀρχεμόρου μητέρα δυσχεραίνουσαν ὅτι νήπιος ὢν ὁ παῖς καὶ ἄγαν ἄωρος ἐτελεύτησε.* Archemoros ist also auch bei Euripides als Knabe eingeführt. Wir müssen daher, soweit sich nach den vorhandenen Quellen urtheilen lässt, die Jünglingsbildung, wie sie auf unserm Bild erscheint, dem Maler als eigne unabhängige Erfindung beilegen [26]). Für diese Abweichung vom Dichter weiss ich keinen andern Grund, als den, dass es mir tragischer und für malerische Darstellung angemessen erscheint, statt eines Kindes einen Jüngling der Blüthe seiner Jahre nahe hingerafft zu sehn. Seiner Leiche zunächst stehen die, unter deren Händen er aufgewachsen und es ist ein rühren-

23) Der aus der Hand gelegte Blitz auch Monum. d. Inst. II, 30.

24) Argum Pind. Nem. Heyne p. 660. 661. Nem. III, 115 mit d. schol. und schol. Nem. VI, 21.

25) fr. 6. Dind.

26) Auch anderswo findet sich diese Abweichung. Vgl. Overbeck p. 12.

der Zug, dass dem Pädagogen die Leier in die Hand gegeben ist. Die Amme ist im Begriff, ihm den Todtenkranz aufzusetzen, während ihre Linke nach den schönen Worten Gerhard's (p. 11) «den für immer Verstummten um einen Laut seines Mundes zu mahnen scheint», wenn nicht etwa mehr im Anschluss an antike Sitte diese Handbewegung erklärt werden muss auf das Zudrücken der Augen und des Mundes[27]). Hinter der Bahre steht eine Frau, einen ausgespannten Sonnenschirm über den Todten haltend. Die gewöhnliche Bedeutung des häufig[28]) auf Vasenbildern vorkommenden Sonnenschirm's, dass er die «vornehme Frau» bezeichnet[29]) ist hier natürlich nicht anzuwenden. Ich dachte an Helios als ἀγνὸς θεός (Pind. Ol. VII, 60) und an die Abwehr eines μίασμα; Hermann (Antiq. III, 39 n. 17) hat dieselbe Ansicht. Gerhard's Auffassung scheint mir durch Hermann widerlegt; Overbeck sagt «die Dienerin hält mit aufgespanntem Sonnenschirm die heissen Strahlen der Sonne ab» (?). Die beiden Figuren hinter der den Sonnenschirm haltenden Frau sind ergänzt[30]), es lässt sich aber, wie mir scheint, mit ziemlicher Sicherheit bestimmen, wie der Raum ursprünglich ausgefüllt gewesen sein wird. Gerhard und Schulz (Nachschr. p. 73) meinen, es seien in die Handlung eingreifende Personen des Mythus dargestellt. Zu wählen sei nur zwischen Lycurgos und Adrastos; sie entscheiden sich für Letzteren. Aber dagegen spricht dass die Figuren nach ihrer Zusammengehörigkeit streng auf die verschiedenen Reihen vertheilt sind. Oben erscheinen nur Götter, in der Mitte Heroen, unten Diener. Diese Composition würde gänzlich gestört, wenn

---

27) οὐδέ μοι ἔτλη ἰόντι περ εἰς Ἄϊδαο
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἑλέειν σύν τε στόμ' ἐρεῖσαι.
Hom. Od. XI, 425.

28) z. B. Millingen Peint. d. V. Pl. 26. 53. Berlin. Mus. 1611.

29) Böttiger Vasengem. II p. 150. O. Jahn Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1842 p. 891.

30) Ueber die Ergänzungen, auch in Betreff der Hörnerspitzen des Satyrs oder richtiger Panisken (Gerhard p. 72), über die noch Overbeck in Zweifel ist, hat Gerhard in seiner Nachschrift p. 71 f. die vollständigsten Mittheilungen nach einem Bericht von Schulz gegeben.

Adrast unter den Dienern erschiene. Er konnte nur in die mittlere Reihe zu seinen Waffenbrüdern gestellt werden; und ebenso musste Lycurg seinen Platz unter den Hauptpersonen des Bildes finden. Nur unbedeutendere und unbetheiligtere Personen können an dieser Stelle des Bildes vorausgesetzt werden. Zur Rechten der Leiche erscheinen lauter männliche Diener; ich glaube die grosse Symmetrie des Bildes berechtigt zu dem Schluss, dass ihnen auf der gegenüberliegenden Seite weibliche entsprochen haben. Es bleibt noch die Frage nach dem Verhältniss unsers Bildes zu seiner dichterischen Quelle zu erörtern. Welcker [31]) und Gerhard (p. 28) haben die Hypsipyle des Euripides als das Vorbild unsers Malers erkannt; eine genaue Scheidung zwischen dem, was eigne Erfindung des Malers, und dem, was aus dem Dichter entlehnt ist, lässt sich da, wo nur Fragmente erhalten sind, nicht anstellen; einige Punkte wird man indessen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit festsetzen können. Overbeck geht so weit, dass er dem Maler alles Eigne abspricht, ihn vollständig zum Copisten des Dichters macht. Was hier dargestellt ist, soll auch in der Tragödie enthalten gewesen sein, was hier fehlt, soll auch in jener gefehlt haben. Das ist für die Tragödie eine allzuschnelle Kritik und für den Maler ein grosses Unrecht. Was bei dem Bilde zunächst auffällt, ist die Weglassung des Vaters, des Lycurgos. Overbeck sagt ohne Gründe anzugeben, er werde in der Tragödie nicht aufgetreten sein. Welcker hat das Gegentheil höchst wahrscheinlich gemacht, indem er ihm fr. 7

κακοῖς τὸ κέρδος τῆς δίκης ὑπέρτερον

in den Mund legt, dass gewiss Niemandem besser zukommt als dem Lycurgos. Aus fr. 8

ἔξω γὰρ ὀργῆς πᾶς ἀνὴρ σοφώτερος

welches Welcker sehr schön dem Amphiaraos zutheilt, folgt ferner, dass Streit und Heftigkeit vorgefallen ist. Ist denn da der Vater nicht eine unumgänglich nothwendige Person? Welchen Grund sollte Euripides gehabt haben, den Lycurg nicht darzustellen? Ich glaube, man kann mit Sicherheit

31) Griech. Trag. II p. 559.

das Gegentheil behaupten und es dem Maler als eigne Erfindung vindiciren, dass er den Lycurgos weggelassen hat. Und ein Grund für diese Neuerung lässt sich wohl denken. Der ganze Character des Bildes wäre verändert, wenn der Künstler neben die Eurydike den Lykurgos gestellt hätte. Es ist wesentlich für unser Bild, dass die Mutter allein im Centrum des Ganzen steht; das ist ein Hauptgrund für den schwermüthigen Ausdruck, der wie ein Schleier über die Darstellung ausgebreitet ist. Diesen Character des Bildes hätte die Erscheinung des Lykurgos durchaus zerstört, denn nur für die Mutter eignet sich die wehmüthige Trauer. Auch würde unser Interesse getheilt, wenn neben der Mutter Lykurgos stände, es würde das Bild seinen Mittelpunkt, auf den immer unser Blick zurückkehrt, verlieren. Es soll ferner aus der Tragödie sein, dass Hypsipyle (denn diese wiederholt sich, wie oben bemerkt, nach Overbeck's Ansicht in der untern Reihe) und nicht die argivischen Helden, wie nach den Quellen, die Leichenfeier besorgt, «es liege die Entsühnung darin ausgesprochen»; ferner soll die obere Götterreihe aus der Tragödie sein; «die füglich durch eine Theophanie geschlossen und gelöst sein mag». Aber was bleibt für die Götter zu lösen, wenn der Hypsipyle die Leichenbestattung übertragen wird, wenn sie also versöhnt ist mit den Eltern? Indess erledigt sich die erstere Bemerkung Overbeck's schon damit, dass Hypsipyle nicht die bestattende Frau sein kann. Nach dem Namen des Stücks, nach den Fragmenten, nach sonstigen Nachrichten, nach der Analogie der übrigen Stücke des Euripides lässt sich nur annehmen, dass das Drama sich um das Geschick der Hypsipyle bewegt und dass der zu lösende Knoten darin bestanden habe, die Hypsipyle vor dem Zorn der Eltern des Archemoros zu retten. Dass diese Lösung aber durch die beiden Söhne der Lemnierin und durch Dionysos, ihren Grossvater, der den Prolog zum Stücke sprach, geschehen sei, hat Welcker (p. 560) mit der grössten Wahrscheinlichkeit angenommen. Des Dionysos Erscheinung am Ende des Stücks zur Rettung seiner Enkelin ist ebenso wahrscheinlich, wie die des Zeus und der Nemea unwahrscheinlich. Diese erinnern vielmehr,

obwohl der wehmüthige Character des Bildes euripideischen Geist athmet, an die Nemea des Aeschylos[32]). Auf dies Drama scheint der Gedanke des Künstlers zurückzuführen, den Tod des Archemoros zu verherrlichen durch die mit ihm verknüpfte Einsetzung der nemeischen Spiele, ebenso wie Aeschylos in seinen Isthmiasten mit dem Tod des Melikertes die Einrichtung der isthmischen Spiele dargestellt hatte[33]). Ueberhaupt ist es nicht die Weise des Euripides, seinen Dramen den Hintergrund grossartiger nationaler und religiöser Institute zu geben. Die auf unserm Bilde erscheinende Nemea weist sogar ganz bestimmt auf Aeschylos[34]). Soviel folgt hieraus, dass man nicht berechtigt ist, unsre Vase in allen ihren Einzelheiten auf die Tragödie des Euripides zurückzuführen. Warum sollte aber der Maler nicht aus zwei Tragödien ähnlichen Inhalts, aus der Nemea des Aeschylos und der Hypsipyle des Euripides geschöpft und Motive aus beiden mit selbständiger Freiheit verschmolzen haben können? Die Vortrefflichkeit der Composition lässt eher auf einen Künstler von eigner Erfindung schliessen, als auf den unfreien Nachzeichner eines Dichters[35]).

---

32) Welcker Trilog. p. 359 f.

33) Welcker Trilog. p. 339.

34) Argum. Pind. Nem. Heyne p. 659.

35) Es ist mir aufgefallen, dass Overbeck hier bei einem vollendeten Bilde des spätern Stils und bei den oben besprochenen Wandgemälden den Künstler ganz abhängig, dagegen den Verfertiger zweier weit älterer Bilder ganz frei von Dichterquellen hinstellt. Ich meine zwei Vasenbilder, die den Priamos flehend vor Achill zeigen. Das erste ist eine schwarzfigurige Amphora (Overb. p. 468 no. 135), das andere eine rothfigurige Kylix des ältern Stils (Taf. XX. n. 3 p. 471). Sie haben das Gemeinsame, dass die Leiche Hector's unter dem Sessel Achill's liegt. Letzteres beschreibt Overbeck so: «Achilleus, eine imposante Heldenfigur, zeusartig in seinen Mantel gekleidet, liegt auf einer reichen Klisia zechend, denn er wird von einer Schönen (Briseïs) bekränzt und hält eine Kylix, und schmausend, denn ein Tisch mit Speisen steht vor ihm. Das ist nicht nach dem Epos und ebenso gewiss nicht nach einer der uns bekannten tragischen Poesien.» Ich erlaube mir, die Worte der Ilias (XXIV, 475) beizufügen:

νέον δ' ἀπέληγεν ἐδωδῆς (Ἀχιλεύς)
ἔσθων καὶ πίνων· ἔτι καὶ παρέκειτο τραπέζα.

Ich erlaube mir noch eine Bemerkung über den Gesammtausdruck des Bildes. Mit der tiefen Schwermuth, die es athmet, die allerdings gemildert wird durch die Erscheinung der Götter, verbindet sich eine eigenthümliche Feierlichkeit. Sie wird bewirkt durch den Mangel aller heftigeren Bewegungen, durch die vierfache Wiederkehr desselben bedeutsamen Gestus, durch die strenge Symmetrie und endlich durch die genaue Scheidung der drei Figurenreihen. Durch Letzteres weiss die Vasenmalerei sehr schön den Character des ganzen Bildes dem Auge beim ersten Anblick anzudeuten. Der Revers der Archemorosvase (Gerhard Taf. 2) zeigt Nichts von der gradlinigen Gemessenheit des Vorderbildes. Ueberall auf- und absteigende, wellenförmig geschwungene Linien nebst der grössten Mannigfaltigkeit der Stellungen; dadurch erhält er den Character des Leichten, anmuthig Bewegten und steht in einem schönen Gegensatz zu der schweren Ruhe seines Gegenbildes. Bacchische Darstellungen und andere verwandten Characters zeigen oft ihre Figuren gleichsam verstreut über den Raum, als habe sich Alles temere et casu so gemacht; sie vermei-

---

Mir scheint, mit diesen Worten stimmt das Bild auf's Genaueste. Und diese Uebereinstimmung macht mich misstrauisch gegen das, was Overbeck von der unter dem Sessel Achill's liegenden Leiche sagt: «Die bildende Kunst hat im ganzen Bereich ihrer Mittel keinen grossartigeren Ausdruck für den furchtbaren Zorn und Groll des Achilleus finden können, als dies Lagern über der Leiche bei Schmaus und Zechen.» Ich zweifle, ob das die Intention des Malers gewesen ist, da sich auch das Liegen der Leiche unter dem Sessel Achill's wohl daraus erklärt, dass in der Ilias (XXIV, 583) dem Priamos der Anblick seines todten Sohnes erspart wird. So hatte übrigens schon Rochette (Mon. Inéd. p. 279 n. 4) erklärt. Spätern und vollendeten Bildwerken die Freiheit in der Erfindung abzusprechen, älteren und unvollendeten dagegen sie beizulegen, ist eine Umkehr eines natürlichen Gesetzes, dem zufolge die ältere Kunst treu an dem gegebenen Stoff festhält, die freiere dagegen sich mannigfaltige Abweichungen erlaubte. Obgleich ich keineswegs der ältern Vasenmalerei alle freie Erfindung schlechthin absprechen will, so habe ich doch, soweit meine Kenntniss reicht, das relata refero für dieselbe als durchgreifendes und für die Erklärung nicht unwichtiges Princip bestätigt gefunden. In dem vorliegenden Fall ist jedenfalls die Uebereinstimmung mit dem Epos zu gross, um davon abweichen zu dürfen.

den die horizontale Symmetrielinie, die das Archemorosbild zeigt und erhalten dadurch den Ausdruck des Ungezwungenen und Freien. Interessant ist in dieser Beziehung die canosische Medeavase. Hier laufen die Linien bei Weitem nicht so ruhig, wie auf unserm Bilde und die Figuren sind nicht so gradlinig gruppirt. Das ist aber ganz der Verwirrung und Bestürzung angemessen, die dort so schön wiedergegeben sind.

Ueber dem Archemorosbilde ist der Wagenkampf des Pelops und Oenomaos dargestellt. Ich verweise hierüber auf Gerhard's Erklärung (p. 25 f.), die ich nur wiederholen könnte. In Betreff des unter den Pferden des Oenomaos erscheinenden Häsleins möchte ich mich indessen der Deutung Braun's [36]) (di pessimo augurio, come lo avean gli antichi) anschliessen, wie sie auch von Gerhard (Text z. d. ant. Bildw. p. 289) anerkannt wird. Der Ort, an dem es erscheint, unter den Pferden des Oenomaos, macht seine Beziehung auf diesen nothwendig. So steht es als unglückliche Vorbedeutung für Letztern im Gegensatz zu dem glückverheissenden Eros, der über dem Gespann des Pelops schwebt. Auch die Sirene möchte ich dem Ausdruck des Archemorosbildes gemäss als Muse der Todtenklage [37]) fassen, wie sie auf Sophocles' Grabe stand.

Dass die obere Darstellung auf die Gründung der olympischen Spiele Bezug hat wie die untere auf die der nemeischen, ist offenbar. Zwar ist es gegen die gewöhnliche Ueberlieferung, dass Pelops die olympischen Spiele eingesetzt habe, indessen hat der von ihm begangene Agon alle übrigen verdunkelt [38]) und anderswo erscheint er als Stifter [39]). Darauf und auf eine ursächliche Verbindung dieser Stiftung mit dem Tode des Oenomaos deutet auch die Darstellung im Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia. Wie unten der Tod des Archemoros als Veranlassung der nemeischen, so ist oben der des Oenomaos, den uns der an der an der Wagenachse fehlende Nagel erwarten lässt, als

36) Bullet. 1835 p. 199.

37) Vgl. Stackelberg Gräb. Griechl. p. 32 und das Titelblatt.

38) Pausan. V, 8, 1.

39) Hermann Antiq. II, 49, 2. Welcker A. D. I, p. 183 n. 10.

Veranlassung der olympischen Spiele dargestellt. Zeus aber verbindet beide; denn er war Festgott in Olympia wie in Nemea.

Ich knüpfe an dieses Bild die Erörterung eines interessanten Unterschiedes der ältern und spätern Vasenmalerei, der vielleicht noch nicht in seiner Ausdehnung dargelegt ist. In Kampf- und Mordscenen liebt die ältere Zeit den Culminationspunkt, die spätere einen demselben vorhergehenden oder nachfolgenden Punkt darzustellen. Mit dem Unterschiede der schwarz- und rothfigurigen Vasen fällt diese Verschiedenheit zwar nicht ganz streng zusammen, doch aber gehört die erstere Darstellung überwiegend den schwarzfigurigen Vasen an. Stephani[40]) zählt dreizehn archaische Vasen auf[41]), welche den Theseus im Kampf mit Minotauros zeigen. Von diesen stellen neun Bilder[42]) den Augenblick dar, in dem das Schwert des Theseus dem Minotauros bereits in die Brust gestossen ist. Von rothfigurigen Gefässen erwähnt Stephani (p. 72) vier[43]), ich füge drei hinzu[44]). Alle diese zeigen einen vorhergehenden Moment; Theseus hält das Schwert erhoben, hat aber noch nicht den tödtlichen Stoss geführt[45]). Stephani führt (p. 68. 76) noch zwei Wandgemälde[46]) an, auf denen die Leiche des Minotauros erscheint. Diese scheinen ihn zu der Bemerkung (p. 76) veranlasst zu haben, die älteste Zeit habe eine Scheu gehabt, Todte zu bilden, daher habe sie den der Tödtung zunächst vorhergehenden Augenblick gewählt. Gewiss unrichtig; ich erinnere an die unzähligen Darstellungen, wo um einen Leichnam gekämpft wird; an die Schleifung Hector's, an die Eberjagden, in denen fast re-

40) Kampf des Theseus mit Minotauros. Leipzig 1842, p. 66.

41) Steph. Taf. 1. 2. 3. 4. 6. 7. 8. 9. 10. Becker August. III, 154. Millin Gall. Myth. CXXXI, 490. Inghir. Vasi fitt. III, 297.

42) Steph. 1. 2. 3. 6. 7. 8. 10. Becker August. III, 154. Millin Gall. Myth. CXXXI, 490.

43) Millin CXXXI, 492. O. Jahn Vasenb. Taf. II. Dubois-Maisonn. Pl. 68. Millin Peint. II, 78, 6.

44) Mus. Gregor. II, 57, 1a. 62, 1a. 2a.

45) Vgl. das rothfigurige Bild, Hermes und Argos bei Panofka: Argos Panoptes, Schr. d. Berl. Akad. 1837. Taf. 3, 2.

46) Millin G. M. CXXVIII, 491. Mus. Borb. X, 51.

gelmässig ein Todter unter dem Eber liegt, an den Kampf des Hercules mit Geryon, wo wir durchgängig den todten Eurytion erblicken u. s. w. Alles das gehört wesentlich dem ältern Vasenstil an, von einer Scheu, Todte zu bilden, ist keine Rede[47]). In jenen beiden Wandgemälden wird nicht der Kampf dargestellt, sondern es kam auf das aus demselben Resultirende an, auf die Freude der geretteten Jünglinge und Jungfrauen und auf das Verhältniss des Theseus zur Ariadne. Der blosse Kampf als solcher interessirt die archaische Malerei und zwar nicht der bevorstehende, sondern sie liebt es, den Helden mitten darin begriffen zu zeigen. Ich erinnere an die Heracleskämpfe mit Triton, Acheloos und dem Löwen. Constant wird der Augenblick dargestellt, wo Heracles im Begriff ist, dem Thier die Rippen zu brechen[48]). Dass aber in den Kämpfen grade dieser Höhenpunkt uns vorgeführt wird, hat nur seinen Grund in dem unendlichen Ringen nach Ausdruck und Leben, das die archaischen Vasen zeigen. Es ist wie ein neu erwachender Trieb, der sich ungebunden maasslos geltend macht. Daher die excentrischen Stellungen der Figuren, daher auch die Wahl der Stoffe. Das Zarte und Feine ist fast ganz ausgeschlossen[49]), die Kämpfe der Heroen, vor

47) Bemerkenswerth ist die Stellung der Gottheit in Kampfscenen. Wie im Epos, so erscheint sie auf den schwarzfigurigen Vasen mitten im Gewühl des Kampfes, in der unmittelbarsten Berührung mit dem Tode (Gerhard Auserl. Vasenb. II, 105. 122. Overbeck Taf. XV, 12. XXIII, 1). Das ist auf den spätern Vasen nicht mehr der Fall und hier kann man vielleicht ausser der Wirkung des geläuterten Geschmacks die Tragödie anführen, in der, soviel ich weiss, zuerst der Gedanke ausgesprochen wird, dass der Tod die Götter befleckt (Eurip. Alc. 22. Hippol. 1437).

48) Höchst interessant und characteristisch für die Lebendigkeit, welche die archaischen Vasen auszeichnet, scheint mir die Stellung und Bewegung des Iolaos im Löwenkampf bei Gerhard Etrusk. und Kampan. Vasenb. Taf. 12. Gerhard (p. 15) bemerkt, Iolaos sei erwartungsvoll, aber dem entsprechen seine Geberden nicht. Er macht ganz genau die Bewegung des Heracles nach. Der treue Knappe ist entzückt von seines Herrn kräftigen Griffen, er nimmt so lebhaften Antheil, dass er sie unwillkürlich selber nachmacht. Vgl. Berl. Mus. 1978.

49) Die Musen kenne ich nur auf der Klitiasvase und hier sind sie nur das Orchester des Olymp's.

Allem des Heracles, sind der diesem Trieb allein entsprechende Gegenstand. Wie man die ältesten mit Thierfiguren und Arabesken phantastisch geschmückten Vasen das Märchenalter der Malerei nennen möchte [50]), so sind die schwarzfigurigen das Heroenalter. Ungebändigte Kraftfülle characterisirt es; es muss möglichst heiss hergehen. Wie aber auf das Heroenalter die Zeit der Sittigung und des Gesetzes folgte, so folgt auf das schrankenlose Uebermaass des archaischen Stils der maassvolle Adel des schönen. Als weitere Belege führe ich an die Schlangenkämpfe. Die unschätzbare Vase bei Welcker (A. D. III, Taf. 6) stellt den Heracles mitten im heissesten Kampfe dar [51]); drei Schlangenhälse durchsticht er mit einem Stoss. Damit vergleiche man die spätern Drachenkämpfe des Kadmos und Iason, in denen immer der bevorstehende Kampf dargestellt ist. Interessant ist das dem ältesten Stil der rothfigurigen Vasen angehörige Orestesbild des Berliner Museums [52]). Sehr richtig bemerken die Ausleger [53]), es sei nicht nach der Tragödie gearbeitet; es stellt einen Moment vor, der auf der Bühne nicht vorkam. Das Schwert des Orestes steckt in der Brust des Aegisthos und ein starker Blutstrom schiesst hervor; das Bild zeigt also den Augenblick der Durchbohrung selbst, ganz dem Character der archaischen Vasen gemäss. Warum nun später nicht mehr der Gipfelpunkt der That, sondern ein ihm vorhergehender oder nachfolgender Moment dargestellt ist, davon kann man den Grund in der Läuterung des Geschmacks und Ausbildung des künstlerischen Gefühls suchen, denn es ist klar, dass die archaische Weise beiden nicht entspricht [54]), für manche

50) Entspricht ihnen nicht in der Literatur die Thierfabel?

51) Derselbe Augenblick ist dargestellt bei Gerhard Auserles. Vasenb. II, 95.

52) Gerhard. Berl. Ant. Bildw. No. 1007. Etr. u. Kamp. Vasenb. Taf. 24. Overbeck Taf. XXVIII N. 10.

53) Gerhard p. 35. Overbeck p. 696.

54) Es genügt, an Lessing's Laocoon zu erinnern. Die neuere Malerei zeigt bekanntlich ähnliche Erscheinungen. Man vergleiche z. B. die verschiedenen Darstellungen von Stephanus' Märtyrertod. Auf einem altdeutschen Bild in der Moritzkapelle zu Nürnberg liegt ein schwerer Stein auf dem Haupt des Märtyrers und aus tausend Wunden spritzt

Darstellungen kann aber auch hier die Bühne eingewirkt haben, da diese die Gräuelscene selbst hinter die Scene zu verlegen pflegte [55]). Die etruskische Kunst hat dagegen den Moment festgehalten, von dem die Griechen ausgegangen sind; consequent zeigt sie das Gräuel selbst. Aiax vom Schwerte durchbohrt, Eteocles und Polyneikes sich gegenseitig das Schwert in die Brust stossend, Oedipus in dem Augenblick der Blendung, Menoikeus sich durchbohrend, Orestes der Mutter das Schwert in den Nacken stossend [56]) — alle diese Gegenstände zeigen den Augenblick, der in der griechischen Tragödie für den Zuschauer unsichtbar war und den wir auf keinem griechischen Bildwerk wiederfinden. —

Der Revers unserer Archemorosvase würde eine ausgedehnte mythologische Untersuchung erfordern; ich erlaube mir nur ein Wort über die muthmaassliche Bestimmung des Gefässes. Gerhard (p. 67) vermuthet ein Hochzeitsgeschenk, O. Müller [57]) deutet den von der Schlange umwundenen Hesperidenbaum als Symbol einer in Dunkel und Schrecken gehüllten Seligkeit, eine Beziehung, die von Ersterem (p. 68) bestritten wird. Gegen Gerhard's Ansicht scheint mir zweierlei zu sprechen. Erstens ist es wohl nicht passend, ein Hochzeitsgeschenk mit dem Bilde des Todes zu schmücken, zweitens scheint Gerhard den Heracles übersehen zu haben, auf den doch Alles ankommt. Von seiner treuen Begleiterin Athene geführt ist er an die

---

das Blut. Die Grässlichkeit ist hier auf die höchste Spitze getrieben. Wie ganz anders hat Raphael den Gegenstand behandelt.

55) Philostr. Vit. Apoll. VI, 11., welche Worte jedoch richtig eingeschränkt werden von Feuerbach Vatic. Ap. 332 f. So macht auch die Niobe des Sophocles eine Ausnahme und es lassen sich die Vasenbilder dieses Gegenstandes, welche die Tödtung selbst darstellen, als Beleg anführen, denn nicht Referirtes, sondern wirklich Dargestelltes findet sich auf den nach der Tragödie gearbeiteten Vasen wieder.

56) Overb. XXIV, 2. V, 12. Müller A. D. I, 62, 316. Overbeck VI, 2. Rochette Mon. Inéd. 29, 1. Vgl. den Tod des Agrius nach Uhden Abh. der Berl. Akad. 1827 p. 202 f. und die barbarische Abschlachtung der Troer am Grabe des Patroclos (Overb. XIX n. 13 und derselbe Gegenstand Roch. Pl. 21, 1).

57) Handb. § 431. 2.

Grenzen der Welt gekommen. An ihn flattert die Nike heran, für ihn sind, wenn ich nicht irre, der Kranz und die Tänie bestimmt, die wir in den Händen zweier Hesperiden erblicken. Bekannt ist, dass nach schriftstellerischen und monumentalen Nachrichten das Hesperidenabenteuer auch als letztes Athlon erscheint, dürfte man den Heracles nicht fassen als den Sieger, der nach Mühe und Noth einzieht in ein seliges Freudenleben? Zwar bemerkt Völcker[58]), dass kein Schriftsteller die Hesperiden in Elysium wohnen lasse, aber ein Fragment Pindars[59]) scheint für eine Vermischung Elysium's und der Hesperiden zu sprechen. Pindar, welcher nie die Hesperiden erwähnt, spricht hier bei der Beschreibung des Lebens der Seligen von goldenen Früchten im Elysium, sollte es nicht erlaubt sein, dies als eine Entlehnung aus dem Hesperidengarten anzusehen? Dass die Vermischung nahe lag, wird Niemand läugnen; beide liegen im Westen, beide sind ein Ort des üppigsten Natursegens. Die Namen der Hesperiden deuten auf den Glanz der scheidenden Sonne, die untergehende Sonne aber galt als ein Bild des Todes[60]). Ich schliesse mich danach der Auffassung Müller's an und zu dieser sepulcralen Deutung scheint am Besten der unvermeidliche bacchische Schwarm, der über dem Hesperidenbilde erscheint, zu stimmen, den ich nicht anders zu deuten vermag, als auf die μέθη αἰώνιος[61]), die der Lohn der Geweihten war.

Welche Beziehung den Avers und Revers unseres Gefässes verknüpft, darüber habe ich nur eine unsichere Vermuthung; dass eine solche vorhanden ist, bezweifle ich nicht. Die Vorderseite erinnert an zwei berühmte Wettspiele, das Hesperidenbild zeigt den Heracles, das Vorbild aller Athleten. Pindar pflegt seinen Siegern das Bild des Letztern als nachahmungswürdiges Beispiel hinzustellen,

---

58) Myth. Geogr. p. 118.

59) Thren. 1 Diss. ed. Schneid.

60) Vgl. Göttling. z. Hesiod. Theog. v. 518. Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen Sonnenlauf und menschlichem Leben liegt darin, dass man beide als πόνος, den Sonnenuntergang wie den Tod als ἀνάπαυσις fasste. Minnerm. fr. 12 (Bergk).

61) Plat. Rep. II p. 363 D.

vielleicht liegt ein ähnlicher Gedanke unserer Vase zu Grunde. Sie könnte das Grab eines Doppelsiegers in Olympia und Nemea geschmückt haben, der gekämpft und gestritten nach dem Vorbild des Heracles. Mit freundlichen Erinnerungen des vergangenen Lebens sollten die Grabgefässe den Todten umgeben[62]), für einen Athleten gab es keine schönere Erinnerung, als die an seine Siege, keine tröstendere Aussicht als das Geschick des Heracles, der den Siegerkranz empfängt von den hellstimmigen Jungfrauen Hesperien's und einzieht in ein müheloses Freudenleben. —

62) Herm. Antiq. III, 40, 24.

Berichtigungen.

Auf p. 13 Zeile 14 v. oben: statt „Heyne“ lies „Heyne [12])“

» » 21 Anm. 35. Z. 4 v. oben: statt „dubitari“ lies „sub dubitari“

» » 22 Z. 19 v. oben: statt „*ἁπλότητι*“ lies *ἁπαλότητι*“

» » 82 » 9 v. unten: » „Giebelrande“ lies „Giebelende“

» » 87 » 13 v. » » „nur“ lies „nie“

» » 117 » 5 v. oben: » Stelle“ lies „Stele“

» » 124 » 2 v. » » „a. u. O.“ lies „a. a. O.“

FA5030.4
Praxiteles und die Niobegruppe, reb
Fine Arts Library AZQ1129
3 2044 034 211 771

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

FA 5030.4

Friederichs, Karl

Prakteles und die Niobegruppe

DATE | ISSUED TO

MAR 15 '66 M Ostenstrom

JUN 7 '66

154 DEC 9'66

FA 5030.4